Travessias pela literatura portuguesa

estudos críticos de Saramago a Vieira

Aldinida Medeiros (org.)

ALDINIDA MEDEIROS
Organizadora

Travessias pela literatura portuguesa

ESTUDOS CRÍTICOS DE SARAMAGO A VIEIRA

Aldinida Medeiros
(Organizadora)

Travessias pela literatura portuguesa
estudos críticos de Saramago a Vieira

CAMPINA GRANDE - PB
2013

A EDUEPB segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa | ***Diretor***

Arão de Azevêdo Souza | ***Editor Assistente de projetos visuais***

Antonio Roberto F. da Costa | ***Editor Assistente de Conteúdo***

Editoração Eletrônica
Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes
Leonardo Ramos Araujo

Design da Capa
Leonardo Ramos Araujo

Foto da Capa
Carlos Paes

Comercialização e Divulgação
Júlio Cézar Gonçalves Porto
Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira

Revisão Linguística
Elizete Amaral de Medeiros

Normalização Técnica
Heliane Maria Idalino da Silva

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL - UEPB

801.95
T779 Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira./ Aldinida Medeiros. (Organizadora). -Campina Grande: EDUEPB, 2013.

240 p.

ISBN 978-85-7879-132-2

1. Crítica Literária. 2. Literatura Portuguesa - Análise. 3. Análise Literária.
I. MEDEIROS, Aldinida.

21. ed. CDD

Somos todos escritores,
só que alguns escrevem, outros não.

José Saramago

Sumário

Apresentação

O que poderá talvez deixar mais intrigado o leitor que pela primeira vez se depare com o título *Travessias pela Literatura Portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* é a aparente anomalia na disposição dos nomes que aparecem em subtítulo: *de Saramago a Vieira*. Não faria mais lógica *de Vieira a Saramago*? No entanto, quando percorremos o conjunto de oito artigos que compõem este volume com organização de Aldinida Medeiros compreendemos que eles não estão dispostos por ordem cronológica. O texto mais antigo aqui analisado é *A Primavera* (1601), novela pastoril de Francisco Rodrigues Lobo, nascido provavelmente em 1573 e falecido em 1621, precursor do Barroco em Portugal, como salienta a ensaísta Sirlene Cristófano no trabalho «Reflexões d'alma em busca do amor ideal: *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo», o sexto artigo deste livro. Rodrigues Lobo precede, pois, em vários *bons anos* (parafraseando assim o título de uma das prédicas analisadas por Marcelle Ventura Carvalho) o início da produção sermonística de Vieira, nascido em 1608. Por outro lado, o texto mais recente é o romance *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (2009), de António Lobo Antunes, nascido em 1942. Não se contando

já Saramago entre os vivos, ao contrário dos outros dois contemporâneos aqui representados, Lídia Jorge e Lobo Antunes, ditaria um critério cronológico que fosse um destes autores (talvez Lobo Antunes, pois o seu texto é de 2009) a figurar como o termo *ad quem* do presente volume. E teríamos assim o subtítulo *De Rodrigues Lobo a Lobo Antunes*. Outra a ordenação, pois, e também outros os nomes da obra ensaística que é agora dada à estampa… A troca de Rodrigues Lobo por Vieira e de Saramago por Lobo Antunes, geracionalmente próximos, visará salientar os nomes mais sonantes no cânone das letras portuguesas? Talvez. Quererá então isto significar que o objetivo de *Estudos de Narrativas Portuguesas* foi o de estabelecer, de algum modo, esse cânone para os atuais estudiosos da literatura lusa? A resposta é negativa.

Não restam dúvidas de que os autores aqui contemplados são todos eles consagrados pelas academias, que reconhecem às suas obras indiscutível valor estético-literário: Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Francisco Rodrigues Lobo, Sóror Mariana Alcoforado e Padre António Vieira (cito-os pela ordem em que surgem no livro). Destes oito escritores, um, Eça (1845-1900), é considerado o maior prosador português de todos os tempos; outro, Pessoa (1888-1935), o grande poeta da modernidade; Vieira (1608-1697), o gigante da oratória – «imperador da língua portuguesa», assim lhe chamou Pessoa –; e Saramago (1922-2010) foi *apenas* Prêmio Nobel da Literatura (1998). Mas há um nome que falta aqui para que o critério a presidir à organização deste volume pudesse ser o do estabelecimento de um possível cânone das letras portuguesas, pelo menos um:

Camões, símbolo por excelência da literatura, da língua e da própria pátria lusa. Note-se que há um vasto arco temporal a ser coberto neste livro, mas nem todas as épocas literárias são contempladas, para privilégio de algumas. Focam-se três escritores barrocos – Francisco Rodrigues Lobo, o precursor, Padre António Vieira, o pregador, e Sóror Mariana Alcoforado, a freira que se perdeu de amores por um oficial francês – e outros tantos autores contemporâneos, sobretudo conhecidos enquanto romancistas: Saramago, Lobo Antunes e Lídia Jorge. Entre estes períodos, são abordados dois gigantes da literatura portuguesa: Eça de Queirós e Fernando Pessoa. Se aquele é o ícone do realismo português, sendo nessa faceta comumente trabalhado, o segundo nome encarna em si toda a letra e espírito do modernismo. Neste ilustre escol cabem duas mulheres: uma foi escritora por força das circunstâncias, num mundo (literário) dominado por homens; a outra, escritora de uma contemporaneidade que se esforça por igualar na prática os direitos dos dois gêneros. Portanto, se a falta de um estudo camoniano ou garrettiano neste volume nos impede de ver nele o estabelecimento de um cânone da literatura portuguesa, que propósitos presidiram à sua organização? Foi na tentativa de apreensão desse indelével fio condutor do conjunto desta obra ensaística que residiu parte do prazer por mim fruído na leitura atenta destes artigos bem escritos e bem pensados, fruto de atentas reflexões e que conduzem o leitor a fazer as suas próprias reflexões.

As obras literárias analisadas neste volume quase nunca coincidem com as mais óbvias do conjunto da produção do escritor focado em cada trabalho. Exceção feita no caso de Sóror Mariana Alcoforado; no entanto, ainda que *Cartas*

Portuguesas seja a sua única obra conhecida, esta costuma ser olvidada pela crítica.

Conceição Flores assina o primeiro estudo, intitulado «Viagem à Ilha (Des)conhecida», que analisa um Saramago menos abordado, o autor de contos, centrando-se na narrativa *O Conto da Ilha Desconhecida*, texto de 1997. Também a contemporânea Lídia de Jorge, sobremaneira afamada como romancista, é analisada enquanto contista: o terceiro ensaio, intitulado «Ser e ainda não ser: oscilação e iniciação em "O Belo Adormecido" antecedido de "A Arte do Conto" de Lídia Jorge – considerações», da autoria de Tiago Aires, aborda uma narrativa breve de Lídia Jorge dada à estampa em 2004. O artigo que parece escapar mais a este padrão é o segundo do volume, de título «A metanarrativa em António Lobo Antunes», da autoria de Rosângela de Melo Rodrigues, e que se debruça sobre os romances *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (2009) e *Os Cus de Judas* (1979). Se este último é um *óbvio*, isto é, um *incontornável* na produção de Lobo Antunes, pela fama e pelos prêmios que granjeou, já em relação ao primeiro romance, não houve a mesma euforia da crítica e do público e nem existe ainda o distanciamento temporal necessário para se aferir da sua *canonicidade*, além de que o cotejo feito por Rosângela de Melo Rodrigues entre as duas narrativas de Lobo Antunes é de uma fina agudeza, lançando um novo olhar sobre este autor. Portanto, parece haver um padrão que consiste na procura de facetas originais ou menos conhecidas de autores portugueses de reconhecida qualidade literária. O quarto artigo, intitulado «*Livro do Desassossego*: um evangelho por escrever», de Cláudia Sousa, debruça-se sobre a obra do semi-heterônimo

pessoano Bernardo Soares, infinitamente menos abordado do que a tríade heteronímica Caeiro-Reis-Álvaro de Campos. A este artigo segue-se o de Aldinida Medeiros, intitulado «São Cristóvão: a redenção pelo amor fraternal na escrita da maturidade em Eça de Queirós». O trabalho pode surpreender os leitores habituados a um Eça realista e anticlerical, já que se centra numa narrativa aparentemente hagiográfica, *São Cristóvão*, escrita numa fase avançada da sua carreira literária e onde perpassa um profundo espiritualismo cristão. O sexto artigo deste livro é da autoria de Sirlene Cristófano e intitula-se «Reflexões d'alma em busca do amor ideal: *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo». Analisa aquela que é «considerada a primeira novela pastoril portuguesa», dada à estampa em 1601. A escolha da ensaísta não recai, pois, na obra pela qual Rodrigues Lobo persiste em ser mais conhecido nos estudos portugueses, o de autor de *Corte na Aldeia* (1619), porventura porque esta obra é «considerada como o primeiro sinal literário do barroco em Portugal». Portanto, procurou-se aprofundar uma faceta menos abordada, ainda que não esquecida, do famoso escritor leiriense. O penúltimo estudo, «O exercício da dor de amar em *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado», é assinado por Marcelo Medeiros da Silva. A freira mais famosa de Beja, embora umbilicalmente associada à narrativa epistolar *Cartas Portuguesas*, continua sendo uma figura do barroco português secundarizada pela crítica literária e olvidada nos programas de ensino (secundário e não só), talvez porque mulher, talvez porque freira subversiva, pois que as heterodoxias femininas talvez pesem ainda no enfoque que é dado ou deixa de ser dado à voz literária da mulher. Por outro lado, Sóror Mariana

Alcoforado era ela própria uma figura que, na sua época, tinha de ombrear com nomes como D. Francisco Manuel de Melo ou Padre António Vieira. O artigo que encerra este volume é dedicado à oratória deste último. Intitula-se «Vieira e a alegoria dos teólogos e do Renascimento», com autoria de Marcelle Ventura Carvalho. Fica assim escrupulosamente cumprida a sintagmática do subtítulo desta obra ensaística, que começa em Saramago e termina em Vieira. O trabalho de Ventura Carvalho debruça-se sobre cinco sermões do brilhante orador jesuíta, e não apenas sobre os dois mais propalados e que manifestam a marca da sua genialiadade: para além do *Sermão de Santo António aos Peixes* e do *Sermão da Sexagésima*, são abordados o *Sermão da Terceira Dominga da Quaresma*, o *Sermão dos Bons Anos* e o *Sermão da Degolação de São João Baptista*.

Ao longo desta elencagem e sucinta apresentação de cada um dos artigos que compõem o ensaio *Travessias pela Literatura Portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* penso ter ficado comprovada a aposta séria em facetas menos divulgadas de grandes autores portugueses de épocas diversas – esse o fio condutor do livro –, o que traduz uma grande mais-valia para os seus estudiosos, não só no Brasil, mas também neste Portugal de onde escrevo.

Abrindo agora um pouco mais o véu a cada um desses artigos, para suscitar o gosto da sua leitura, Conceição Flores em «Viagem à Ilha (Des)conhecida», evoca com grande agudeza Camões para dar o sentido da subversão patente no texto saramaguiano *O Conto da Ilha Desconhecida*, encomendado para a Expo 98 de Lisboa, cujo tema era «Oceanos: um patrimônio para o futuro»: se n'*Os Lusíadas* Portugal é definido como o local «onde a terra se

acaba e o mar principia», no texto de Saramago, Portugal passa a ser o sítio onde «o mar acaba e a terra principia», traduzindo assim a perda definitiva da dimensão imperial e transatlântica do país. Enquanto «contraepopeia», no dizer de Conceição Flores, este conto vergasta em tom satírico, através da situação burlesca de um homem que vai pedir ao rei um barco para navegar e tem de se sujeitar à intermediação caprichosa da porteira-mulher-a-dias, alguns vícios do Portugal contemporâneo: burocracia, corrupção, falta de qualidade e de visão das classes dirigentes, prevalência do ter sobre o ser, substituição do sonho coletivo por sonhos individuais. Mas contra tanta negrura, resta a esperança da metafórica ilha individual a descobrir, sustentada no amor entre um homem e uma mulher.

O segundo artigo deste ensaio, «A metanarrativa em António Lobo Antunes», debruça-se, como já apontei, sobre os romances *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (2009) e *Os Cus de Judas* (1979). O cotejo entre as duas obras faz sobressair a importância da metanarratividade como instrumento de reflexão do próprio autor sobre os seres de papel que cria – as personagens –, havendo também uma nítida obstinação no tema da decadência: no primeiro romance, há um clara «decadência dos valores morais, econômicos e culturais das tradicionais famílias portuguesas», mercê da ganância do dinheiro, que leva filhos a planearem a morte da matriarca de uma família ribatejana criadora de cavalos; no segundo texto, assiste-se à destruição do indivíduo, de um homem que vale como sinédoque de muitos jovens portugueses, mercê de uma guerra colonial traumática, aparecendo a arte e a literatura como via catártica.

Em «Ser e ainda não ser: oscilação e iniciação em "O Belo Adormecido" antecedido de "A Arte do Conto" de Lídia Jorge – considerações», Tiago Aires, depois de uma rigorosa e bem ilustrada visão panorâmica sobre a obra contística de Lídia Jorge, centra-se sobre a narrativa breve «O Belo Adormecido», salientando os desejos frustrados das personagens principais e a inversão dos papéis e das atitudes femininas e masculinas a partir da intertextualidade existente com o conto popular «A Bela Adormecida». Este é mais um artigo a apontar traços da portugalidade contemporânea: a redefinição dos papéis dos gêneros e a das identidades sexuais, já que, no conto de Lídia Jorge, nem tudo o que parece é… E Tiago Aires não deixa de analisar os subentendidos, deveras importantes para uma cabal compreensão do texto da autora.

Cláudia Sousa no artigo «*Livro do Desassossego*: um evangelho por escrever», explica a gênese e a complexa questão editorial por detrás desta obra, que acompanhou a vida de Fernando Pessoa, mas que ele deixou incompleta e atribuída ao semi-heterônimo Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. O *Livro do Desassossego*, composto por 481 fragmentos, traduz uma escrita fragmentária com caráter ensaístico e reflexivo que está eivada de máximas a pedir explicitamente novas reflexões ao leitor (um gênero mais tarde retomado por Vergílio Ferreira em *Pensar*). Cláudia Sousa demonstra que a modernidade do texto soariano radica não apenas nesse caráter fragmentário, mas também no desassossego advindo de uma sensação de vazio do sujeito que redige a obra e que se reflete em inquietações de natureza diversa. Uma das partes mais interessantes deste artigo é aquela em que a ensaísta comprova

a ligação existente entre o *Livro do Desassossego* e a Bíblia, não apenas pelas características inerentes à obra em si, mas também pela sua gênese, pela questão editorial e pela postura do autor relativamente à mesma.

Aldinida Medeiros, no artigo «São Cristóvão: o socialismo cristão e o amor fraternal na escrita da maturidade em Eça de Queirós», aposta claramente numa faceta menos abordada da obra queirosiana: «São Cristóvão» é um conto e não um romance; revela um estilo que «se diferencia do estilo característico de seus romances realistas»; e pertence a uma escrita hagiográfica, que parece opor-se ao conhecido anticlericalismo eciano. O artigo desenvolve-se em torno de três aspectos claramente identificados no início: o afastamento da escrita naturalista, a demonstração de um ideário espiritualista e o cristianismo social de inspiração proudhoniana. Um dos aspectos mais interessantes neste estudo é a comprovação de que as «ações de um evangelho pragmático» de inspiração proudhoniana e, por conseguinte, socialista, não se incompatibilizam com o ideário cristão da caridade, e que caracteriza o franciscanismo. O conto «São Cristóvão», baseado em lendas hagiográficas medievais, propõe, de qualquer modo, uma nova concepção de santidade, alternativa ao modelo católico do santo milagreiro, como sublinha Aldinida Medeiros: trata-se do santo socialista. É que São Cristóvão, esse bom gigante dotado de força hercúlea, vai «da caridade ativa para a militante», «do serviço aos pobres à insurreição pelos pobres».

No sexto artigo, intitulado «Reflexões d'alma em busca do amor ideal: *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo», Sirlene Cristófano, depois de integrar o texto

destacado numa trilogia de novelas pastoris da autoria de Rodrigues Lobo, faz uma bem ilustrada análise narratológica de *A Primavera*, apontando não só a relação do protagonista Lereno com os espaços físicos e psicológicos aludidos, mas também a estrutura temporal peculiar a este gênero literário. A ensaísta elenca e exemplifica todos os aspectos em que o texto de Rodrigues Lobo obedece ao cânone da novela pastoril, a começar pelo artificialismo da «requintada idealização da personagem de pastor», mais preocupado com a sua infelicidade amorosa do que com o rebanho à sua guarda. Um dos aspectos mais interessantes deste artigo é o aprofundamento da duplicidade do amor enquanto tema central de *A Primavera*: na novela pastoril, há «o amor idealizado e as aventuras amorosas de Lereno», comprovando a ensaísta a ambígua relação de elo e de desfasamento que os dois amores em causa estabelecem no texto seiscentista.

O penúltimo artigo aborda, como já foi dito, as *Cartas Portuguesas* de Sóror Mariana Alcoforado. Esta narrativa, composta por cinco missivas dirigidas ao oficial francês por quem a freira de Beja se apaixonara loucamente, é integrada por Marcelo Medeiros da Silva na voga ocidental seiscentista e setecentista da epistolografia literária em prosa. Depois de uma clara e sintética caracterização do gênero epistolar, o ensaísta prova a singularidade desta obra, com um narrador e um narratário extradiegéticos e referenciais, o que torna a narrativa bem diferente, por exemplo, de romances epistolares como *Ligações Perigosas* ou *Cartas Persas*. O lancinante sofrimento de amor aí confessado é real, as personagens são referenciais (a rigor, nem são concebidas pela autora como personagens, tratava-se, isso sim,

de uma tentativa desesperada de convencer o amante a regressar), e a análise da obra de Mariana Alcoforado não se esgota, por conseguinte, numa análise narratológica, de cunho estruturalista, ainda que ela seja feita com todo o rigor por Marcelo Medeiros da Silva. Daí que a segunda parte do artigo consista numa análise de cunho psicológico, baseada, como indica o autor, em reflexões de Juan-David Nasio sobre a dor de amar. Um dos aspectos mais interessantes desta última abordagem é a conclusão de que a agonia da narradora Mariana Alcoforado não é superada pelo luto, doloroso, mas necessário, mantendo-se a freira de Beja, no seu convento-cárcere, agarrada a um fantasma de quem não se quer desprender. A agonia reside não tanto no abandono do amante, que tudo indica já não a querer mais (ela sugere-o e intui-o; todavia, não deseja encarar de frente essa hipótese), mas antes na impossibilidade de deixar de o amar, permanecendo um amor não correspondido e esvaziado de sentido. Como Mariana Alcoforado não corta com este amor unidirecional, é a saudade e a escrita que mantêm vivo um fantasma, as quais presentificam um amado ausente, mesmo que este represente o «martírio do abandono, o inferno de amar já sem esperança».

Por fim, o artigo «Vieira e a alegoria dos teólogos e do Renascimento» traça uma muito útil e breve resenha bio-bibliográfica do autor (em Portugal, é costume apontar o seu local de nascimento, mas fica muitas vezes esquecido o fato de Vieira ter morrido em território brasileiro ou o local exato desse falecimento) e caracteriza a obra vieiriana, por períodos e estilo. Marcelle Ventura Carvalho questiona-se então sobre «como e com qual propósito o orador construía as suas alegorias», visto que o fim que lhes é apontado

nas artes retóricas da Antiguidade é o mero ornato, o que não se coaduna com a prática sermonística, sobretudo a de Vieira que, sendo fascinantemente bela, não tem subjacente a si preocupações estéticas.

Depois de uma necessária definição do termo «alegoria» com base em Aristóteles, Cícero e Quintiliano, os três grandes nomes da retórica clássica, a ensaísta verifica que a terminologia que mais claramente pode elucidar os intentos de Vieira é a de João Adolfo Hansen, que subdivide a alegoria em três tipos. Ventura Carvalho explicita e ilustra cada uma destas alegorias: a dos poetas ou alegoria verbal consiste numa analogia termo a termo e depende da subjetividade do autor. Ela é ilustrada a partir do *Sermão de Santo António aos Peixes* e do *Sermão da Sexagésima*. A alegoria dos teólogos ou factual é tipicamente medieva, sendo uma analogia baseada na proporção que estabelece paralelos entre Deus e a natureza, criação divina, ou entre a natureza e as mais diversas organizações humanas, ou entre o Antigo e o Novo Testamento – pensamento tipológico em que episódios e personagens do texto veterotestamentário são interpretados como prefigurações, logo, alegorias, do Novo Testamento. Desta feita, o *Sermão da Terceira Dominga da Quaresma*, o *Sermão da Degolação de São João Baptista* e o *Sermão dos Bons Anos* ilustram os três subtipos de analogia dos teólogos.

A autora justifica, por fim, a ausência da alegoria do Renascimento – baseada em termos mitológicos – nas prédicas vieirianas e comprova que, em todos os casos apresentados, a alegoria é um importantíssimo recurso retórico na estratégia argumentativa do padre jesuíta.

O resumo assim traçado dos oito artigos que compõem *Travessias pela Literatura Portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* tenta não trair a qualidade e a essência dos mesmos, fazendo-se agora o convite à sua leitura atenta e integral, pelas muitas reflexões e ensinamentos que eles deixam a todos os que se interessam pelas letras lusas, não só desse, mas também deste lado do Atlântico.

Profª. Drª. Cristina Costa Vieira
Universidade da Beira Interior – Portugal.

Um quase prefácio

Deparamo-nos, professores, alunos e estudiosos da literatura portuguesa, com uma lacuna que diz respeito aos estudos contemporâneos: os manuais de historiografia literária não têm sido atualizados de acordo com a demanda de autores e obras atuais. Por isso, de início, este livro foi pensado como um conjunto de estudos sobre autores contemporâneos; mais ainda, autores cuja produção acontece em nossos dias. Sem intentar imediatismos, ou canonização de nomes, seria justamente para preencher a lacuna sobre a qual me referi antes. Todavia, ultrapassando a questão temporal, a inserção de artigos que contemplam diversos períodos da literatura portuguesa aconteceu de modo voluntário e pensamos que, neste caso, a emenda ficou melhor que o soneto, pois como bem afirmou a Profª. Cristina Vieira, na Apresentação, excetuando-se a obra de Mariana Alcoforado, que é autora de uma única publicação, os demais artigos aqui reunidos tratam de textos literários pouco estudados.

E já que mencionamos a Apresentação, aproveito o ensejo para um diálogo com o texto da Profª. Cristina Vieira que nos presenteia com seu carismático texto. É que a sequência dos textos não obedeceu a um critério temporal rígido, de datas de publicação; menos ainda canônico – neste

segundo caso, como já evidenciado pela autora da apresentação. Antes de mais, também não foi uma disposição aleatória dos ensaios, pois era nossa intenção, após observarmos a cronologia, dispor os artigos do mais antigo para o mais recente. Entretanto, quando pensávamos ainda alguns critérios para esta publicação, aconteceu o falecimento de José Saramago, que consideramos não apenas o prêmio Nobel em literatura de língua portuguesa, mas um ficcionista com o conjunto de uma obra de imenso valor para a literatura – e que teve uma excelente (teoria da) recepção de sua obra pelo brasileiro, Fernando Meirelles, isso dito pelo próprio Saramago sobre a transposição para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*. Morte de Saramago, nascimento desta coletânea de estudos a um mesmo tempo: eis o porquê de abrirmos com um texto sobre este escritor, como uma forma de homenageá-lo. O menino da pequena Azinhaga lançou-se ao mar da escrita, seus livros-naus triunfaram. Singraram mares mais que dantes navegados! Sina de português!

Escolhido o texto de abertura, veio uma segunda questão: com qual escritor fechar o conjunto de artigos? Pensamos, novamente, em estabelecer, a partir de Saramago, uma cronologia com os demais. Todavia, sobressaiu-se a ideia de que o grande orador, o "Imperador da Língua Portuguesa" seria o nome, dentre os autores estudados, para fazer o fechamento em grande estilo. E quando uso o adjetivo grande, refiro-me não a tratar os demais, pois não fossem considerados de tamanha importância, não figurariam cá. Mas faz-se necessário lembrarmos que Vieira, além da grandeza de sua oratória, viveu tanto no Brasil quanto em Portugal. E, pensando por este viés, temos então outro aspecto favorável a Vieira: o *Travessias pela literatura*

portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira é composto por ensaios de estudiosos das universidades brasileiras e portuguesas. Assim, luso-braisleirismo de Vieira e deste livro. É que nessa travessia pelo vasto oceano literário de língua portuguesa – lembrando que nossa pátria é nossa língua "e eu não tenha pátria, tenho mátria" – pouco importam as bandeiras das naus e a nacionalidade dos tripulantes. Importa, antes, o fruir da/pela literatura, o mergulho nessas águas narrativas que nos faz imergir em Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Vieira, Lobo Antunes, Lídia Jorge, Mariana Alcoforado, Rodrigues Lobo e o próprio Saramago.

Outrossim, uma questão também apontada pela Prof[a] Cristina Vieira, a qual pensamos relevante, é não constar Camões nesse estudo. Mas, parafraseando o poema que diz "ficou um pouco de ti em tudo", digo o mesmo de Camões: ficou um pouco de Camões em todos. Fernando Pessoa tem um pouco de Camões, António Vieira tem um pouco de Camões, Eça tem um pouco de Camões... Creio mesmo que todo Portugal tem um pouco de Camões em cada português! É o lusitanismo, o saudosismo, o profetismo, o gigantismo – o Cristóvão de Eça de Queiroz tem muito das características do Gigante Adamastor –; por isso, existe sim, reafirmo, um pouco de Camões em cada escritor lusitano. E nesse caso fica uma indagação: talvez faça falta, aqui, um estudo sobre Camões, mas se aqui houvesse, aí sim, não estaríamos procurando (re)afirmar um cânone?

A resposta, deixo-a a critério de cada leitor.

Espero, apenas, que os estudos aqui coligidos sejam de alguma contribuição para os que se debruçam, deleitam-se e "diletam" a literatura portuguesa.

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furtem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior
E quem há de negar que esta lhe é superior
E deixa os portugais morrerem à míngua
Minha pátria é minha língua
Fala Mangueira
Fala!
Flor do Lácio Sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer
o que pode
Esta língua
[...]
A língua é minha Pátria
eu não tenho Pátria: tenho mátria
Eu quero frátria
[...]
Poesia concreta e prosa caótica
Ótica futura
Samba-rap, chic-left com banana
Será que ele está no Pão de Açúcar
Tá craude brô, você e tu lhe amo
Qué que'u faço, nego?
Bote ligeiro
arigatô,arigatô
[…]

Caetano Veloso.

Viagem à ilha (des)conhecida

Conceição Flores

Quando "o homem sonha, a obra nasce" (PESSOA, 1998, p. 78). O homem que sonha é o Infante D. Henrique, o primeiro a mandar que se encontrem terras desconhecidas. A "obra" que então se inicia é a do desencobrimento de novos caminhos e terras. Para essa empreitada, "Fosse a hora que haver ou a que havia/ A mão que ao Occidente o véu rasgou,/ Foi a alma a Sciencia e o corpo a Ousadia/ Da mão que desvendou" (PESSOA, 1998, p. 80). Assim, Portugal, pioneiro das grandes navegações, dá início ao seu mais audacioso projeto: os descobrimentos portugueses.

Os navegadores foram singrando por mares nunca dantes navegados "de ilha em continente, [...] até o fim do mundo", (*idem*), construindo uma epopeia marítima que Luís de Camões, em 1572, celebrará em *Os Lusíadas*. Herói individual dessa epopeia é Vasco da Gama, filho segundo, portanto sem direito a título e fortuna. Para seu irmão Paulo da Gama, o primogênito, título, fortuna e

proteção. Vasco da Gama escolhe a aventura dos mares. Desempenha, com sucesso, várias missões confiadas por D João II, o Príncipe Perfeito. Com a morte do rei, sobe ao trono D. Manuel, que convida Paulo da Gama para comandar a esquadra que partirá para as Índias. Doente, este declina do convite.

A 7 de julho de 1497, o rei, que haverá de se chamar O Venturoso, entrega o comando da esquadra a Vasco da Gama. No dia seguinte, após missa em Belém, é preparada a partida das naus: S. Gabriel, a capitânia; S. Rafael, sob o comando de Paulo da Gama; Bérrio, comandada por Nicolau Coelho.

Em novembro, após um temporal assustador: "Os deuses da tormenta e os gigantes da terra/ Suspendem de repente o ódio da sua guerra" (1998, p. 81) e as naus ultrapassam o Adamastor que se rende ao argonauta português. Em 20 de maio de 1498, chegam à Índia, a Calecute. Agora, o "Mar [é] Português" (*idem*, *ibidem*, p. 82).

Pelo feito, Vasco da Gama recebeu honras e fortuna e inscreveu seu nome na história de Portugal. Para assinalar os 500 anos de tão importante proeza, Portugal realizou a EXPO´98[1]. Inaugurada em 22 de maio, para assinalar o

---

1 Exposição Mundial, Exposição Universal, Feira Mundial ou simplesmente Expo, são nomes dados a grandes exposições públicas realizadas em diferentes partes do mundo. A primeira foi idealizada pelo Princípe Albert, marido da Rainha Vitória, e realizou-se, em 1851, em Londres. Intitulada "Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações", celebrou a revolução industrial, a era da máquina a vapor, invento de que a Inglaterra foi pioneira. Algumas cidades já realizaram a Expo diversas vezes, caso de Paris, que já sediou 6 vezes, e cujo monumento símbolo, a Torre Eiffel, foi construído para a Expo de 1889, que assinalou o primeiro centenário da Revolução Francesa.

dia em que os portugueses desembarcaram em Calecute, a exposição teve como tema "Os oceanos: um património para o futuro".

O tema dos oceanos foi abordado sob diversas perspectivas, entre elas a da inspiração artística que o mar tem sido para poetas e escritores. Assim, alguns escritores foram convidados a escrever sobre essa temática, entre eles, Saramago. Desse convite resultou *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, cuja primeira edição foi publicada em 1997, pela Assírio & Alvim, numa coleção intitulada Cadernos do Pavilhão de Portugal. Posteriormente, o conto, uma pequena brochura de 39 páginas, ilustrada pelo artista plástico Bartolomeu dos Santos, passou a ser editado pela Caminho.

Para iniciar a leitura do conto, quero introduzir Camões e lembrar que a viagem de Vasco da Gama é o ponto de partida para o poeta celebrar os feitos gloriosos dos portugueses. A epopeia camoniana narra os feitos gloriosos dos portugueses porque era imperioso cantar que "em perigos e as guerras esforçados/ Mais que prometia a força humana/ Entre gente remota edificaram/ Novo reino que tanto sublimaram;" (CAMÕES, 1913, p. 3). Portugal era, então, "Onde a terra se acaba e o mar começa" (*idem*, p. 80).

Passados 5 séculos, em Portugal, "o mar acaba e a terra principia" (SARAMAGO, 1995, p. 11). Não há mais ilhas a ser descobertas, nem caminhos a ser desvendados. O passado que chegou até nós foi através dos textos que exaltaram as glórias de Portugal e construíram, como considera Eduardo Lourenço, "[...] a consciência nacional (nos que a podiam ter) que a nossa razão de ser, a raiz de toda

a esperança, *era o termos sido*” (grifos do autor, 1988, p. 22). O autor acrescenta: “E dessa ex-vida são *Os Lusíadas* a prova de fogo” (*idem*).

Assim, *O conto da ilha desconhecida* é a contraepopeia. A escolha de Saramago pela narrativa curta e em prosa reflete o tempo em que vivemos, um tempo em que a pressa é uma dominante, e onde não há mais grandes feitos a ser narrados. Este é o tempo das demandas existenciais, de olhar o futuro e construir um sonho de esperança. Por isso, as situações se invertem. Não há mais um rei a entregar uma tarefa ao navegador. Agora há apenas: “Um homem [que] foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco.” (SARAMAGO, 1999, p. 9)[2]. O narrador afirma que “A casa do rei tinha muitas portas, mas aquela era a porta das petições” (p. 9). Esse rei, contudo, sempre se fazia de desentendido e só mandava atender à porta, quando o povo comentava o descaso. Além disso, as ordens desse rei não eram obedecidas de imediato, porque havia uma cadeia de intermediários que terminava na mulher da limpeza, a figura mais humilde dessa casa real. Essa mulher apenas entreabria a porta e perguntava ao suplicante, “pela frincha” da porta (SARAMAGO, 1999, p. 9), o que ele desejava. Iniciava-se, então, um processo de requerimento, que percorria todos os passos de uma rídicula burocracia, que terminava novamente na mulher da limpeza, que dava o despacho final conforme lhe apetecia. A cena burlesca que acabamos de descrever é elucidativa da paródia que se instala com o rebaixamento da figura real,

2 Doravante as citações referentes ao conto virão apenas indicadas pelo(s) número(s) da(s) página(s).

inversão que corresponde ao duplo paródico da representação arquetípica do rei.

O homem que bateu à porta do rei quer um barco, mas quer fazer o pedido pessoalmente ao rei. É insistente, deita-se em frente da porta, e diz que dali não sai até que o rei lhe atenda. Este, como de costume, estava na "porta dos obséquios" (p. 10), a "receber, contemplar e guardar os obséquios" (p. 11). Ironicamente, o rei não distribuía favores, recebia-os, sendo essa a tarefa a que ele se dedicava com mais afinco.

Passados três dias, o rei resolveu atender ao homem. Em vez de os rituais solenes da monarquia, a informalidade de uma audiência em que a mulher da limpeza é a figura central. O narrador conta-nos ser essa a primeira vez que o rei aparecia à "porta das petições" (p. 12). Vejamos o inusitado dessa "audiência".

> Repartido pois entre a curiosidade que não pudera reprimir e o desgrado de ver tanta gente junta, o rei, com o pior dos modos, perguntou três perguntas seguidas, Que é que queres, Por que foi que não disseste logo o que querias, Pensarás tu que eu não tenho mais que fazer, mas o homem só respondeu à primeira pergunta, Dá-me um barco, disse (SARAMAGO, 1999, p. 13).

A atitude do rei, o tom coloquial e trapalhão de sua fala mostram a ironia saramaguiana na desconstrução da imagem sacralizada de um monarca. A verve torrencial do rei se contrapõe à lacônica e objetiva resposta do homem que

veio pedir um barco para “ir à procura da ilha desconhecida” (p. 14). O rei que não tem um trono ali, está sentado na cadeira de palhinha usada pela mulher da limpeza para costurar as meias furadas. A inversão dos papéis continua, pois, enquanto o homem pacientemente aguarda a decisão do rei, este disfarça o riso, considerando estar perante um louco, uma vez que para ele “já não há ilhas desconhecidas” (p. 15). O homem, no entanto, contrapõe: “Simplesmente é impossível que não exista ilha desconhecida” (p. 15).

Em seguida, o diálogo travado entre o rei e o homem é elucidativo da inversão dos papéis. Enquanto se dá o rebaixamento paródico da figura real, patente na informalidade da fala, o homem dirige-se ao rei tratando-o por tu, atitude impensável num diálogo de um súdito. Vejamos um trecho que se inicia com a pergunta irônica do rei:

> E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui pedir-te um barco, E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dês, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar (SARAMAGO, 1999, p. 15).

O tom autoritário do rei vai se desfazendo perante a perspicácia das respostas do homem. A audácia e inteligência do homem deixam exposta a fragilidade desse rei que, mesmo assim, continua aparentando prepotência, sem entender a transitoriedade do poder e a sua humana condição.

O rei diz ao homem: “E essa ilha desconhecida, se a encontrares, será para mim”, ao que este lhe responde: “A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas” (p. 15-6). Perante a resposta do homem, o rei diz que não lhe dará o barco, no que é logo rebatido pelo homem, que tem a seu favor o coro dos outros suplicantes, que esperavam ser atendidos, e ao qual se juntam as vozes das vizinhas do rei que, das janelas, assistiam à cena.

O prosaico dessa situação contrasta com as cenas da magnificência real e do protocolo da história de Portugal que guardamos na memória. Retomando os eventos históricos que narramos no início deste texto, vemos que o texto de Saramago se constrói na contramão daqueles. O compromisso do escritor não é com a “verdade histórica”, canonizada, distante do autor. O olhar crítico de Saramago repõe uma outra “verdade”, que se lança para o futuro. Não há mais em jogo o destino coletivo da nação, agora é tempo de cada um de nós sonhar e construir seu próprio destino.

Assim, o homem consegue que o rei lhe dê um barco e, quando o homem chega ao porto para receber o barco, há uma mulher que grita, apontando para um que parece uma caravela: “É o meu barco, é o meu barco” (p. 21). O homem não reconhece a mulher que lhe abrira a porta das petições, é preciso ela dizer quem é, mas logo a encarrega de tomar conta do barco. A escolha tinha sido dela e quando o homem lhe pergunta por quê, ela responde humildemente: “Desculpa, foi só porque gostei dele” (p. 23). O homem, então, comenta sabiamente: “Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira

de gostar" (SARAMAGO, 1999, p. 23), frase lapidar – aforismo – que revela uma verdade tão esquecida nos tempos atuais, em que o ter se sobrepõe ao ser.

Levinas (2005, p. 31) considera que "a posse é o modo pelo qual um ente, embora existindo, é parcialmente negado", isto é, o ter transforma o ser em instrumento, em objeto, portanto, passível de ser consumido. Já o querer, o desejar e, por extensão, o gostar, é uma construção em devir que não se fecha no possuir.

O homem, na continuação do diálogo, diz à mulher: "Se não sais de ti, não chegas a saber quem és" (p. 27). Este aforismo, releitura da máxima cristã, "Ama ao próximo como a ti mesmo", leva-nos a refletir sobre a questão da alteridade. É preciso aprender a sair de nós, a nos doarmos, para nos conhecermos. E era isso que estava a acontecer entre aquele homem e aquela mulher. A mulher disse para o homem: "É realmente bonita a nossa caravela" (p. 30), numa demonstração de que ali começava a constituir-se uma sociedade. Levinas (2005, p. 45) entende que "A emoção que, na sociedade, funda uma sociedade senhora de todas as circunstâncias e detalhes é o amor".

Naquela noite, à luz da lua, o homem reparou na mulher e viu que ela era bonita. E quando se foram deitar, cada um no seu beliche, o homem desejou que ela tivesse sonhos felizes. Mas quem vai sonhar a noite inteira é ele. Sonha que a sua caravela vai já no mar alto: é ele o comandante, os marinheiros descansam, há patos, coelhos e galinhas pela coberta, comendo milho; do porão, chega o barulho de bois, cavalos e burros; há também mulheres, tantas quantos os marinheiros. A mulher da limpeza não está lá,

decidiu ficar no cais; ele sonha que ela disse "já que só tens olhos para a ilha desconhecida, vou-me embora" (p. 35). O homem sabe que isso não é verdade e "os olhos dele andam a procurá-la e não a encontram" (p. 35-6).

Começa a chover e principiam a brotar plantas dos sacos de terra que há na coberta. O homem pergunta aos marinheiros se avistam a ilha desconhecida, mas não há nenhuma ilha à vista e dizem não haver ilhas por conhecer. Indignado, o homem diz que eles não deveriam ter vindo, mas eles contrapõem: "Andávamos à procura de um sítio melhor para viver e resolvemos aproveitar a tua viagem" (p. 37). Não são marinheiros, são os portugueses da diáspora, dispersos pelo mundo, que partiram em busca de oportunidades. Aquela caravela mais parece um barco de emigrantes e, quando enxergam uma ilha, o homem leva a caravela até ao porto. Os homens, as mulheres e os animais saem, apenas ficam "as árvores, os trigos e as flores [...] a coberta era toda ela como um campo lavrado e semeado" (Levinas, 2005, p. 38).

A caravela agora é um novo Éden e aquele o casal primordial. Quando acordaram, ele estava "abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches" (p. 39). E, quando o dia nasce, o homem e a mulher foram pintar na proa da caravela o nome "A Ilha Desconhecida [que] fez-se enfim ao mar à procura de si mesma" (p. 39). Uma nova Ilha dos Amores passava a existir pela vontade daquele casal.

O conto de Saramago é um canto de esperança e otimismo. "Escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1993, p. 225), ficcionalizando uma história possível, foi

um procedimento recorrente nas obras saramaguianas desde *Levantado do chão* (1980) até a *História do cerco de Lisboa* (1989), retomada depois neste conto. O diálogo que Saramago estabelece com a história de Portugal relativiza o passado, problematiza acontecimentos canonizados, num diálogo democrático com a tradição. Agora, os heróis não são mais reis, nobres ou navegadores, agora é a vez do povo português que busca a sua "Ilha desconhecida", a busca de si mesmo, de seus sonhos e esperanças.

Nos Açores, a minha terra natal, conta-se que existiam 10 ilhas. A décima ilha encantou-se, é uma ilha desconhecida. Mas cada açoriano que deixa os Açores parte em busca dessa ilha. Hoje essas ilhas se multiplicam pelo Brasil, Estados Unidos, Canadá, e tantos outros lugares mundo afora. Essa travessia que nós fazemos é a busca pela "ilha desconhecida".

Assim, passados 500 anos do descobrimento do caminho marítimo para a Índia, Saramago não poderia mais celebrar o colonialismo português, as grandes "descobertas". Esse momento foi celebrado por Camões em *Os Lusíadas.* Lá também encontramos a mítica ilha dos Amores, mas esta não decorreu sequer de um projeto dos navegantes. Não foi pedida, foi o prêmio para tanta ousadia. Esse não-lugar geraria uma nova raça. Para Saramago, a celebração teria que ser outra: a busca individual.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*:______. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.

CAMÕES, Luís de. **Lusíadas.** 3. ed. Coimbra: França Amado, 1913.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós**. Petrópolis: Vozes, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. *In*:_______. **Labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 15-64.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis.** Lisboa: Caminho, 1995.

_______. **O conto da ilha desconhecida**. Lisboa: Caminho, 1999.

A metanarrativa em António Lobo Antunes

Rosângela de Melo Rodrigues

Neste breve ensaio, propomos uma abordagem em paralelo dos romances *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, do escritor português António Lobo Antunes, publicado no Brasil pela Editora Objetiva, em 2009, e *Os Cus de Judas*, do mesmo autor, publicado aqui pela mesma editora, em 2007. Apontados pela crítica como romances que metaforizam a decadência dos valores morais, econômicos e culturais de tradicionais famílias portuguesas, além de situarem a perda da identidade e dos referenciais burgueses em indivíduos postos em situação de conflitos existenciais, esses livros estabelecem diálogos significativos também em torno da própria estruturação do gênero romanesco nesta primeira década do século XXI, e é nisto que centraremos o nosso foco analítico.

Sem os exageros retóricos de *Fado Alexandrino* e sem os inquietantes comprometimentos político-ideológicos de *Os Cus dos Judas*, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no*

mar? foi recebido pelos leitores habituais de Lobo Antunes como um romance fácil, o que é um dado a mais para aguçar nossa eterna pergunta diante das obras do autor: afinal, qual armadilha desta vez, nos arma o Lobo?

Com a alegria de um reencontro esperado, o leitor volta a conviver nesta trama com a *persona* do escritor ficcional camuflado por trás da ficção, que também conduz a leitura de *Memória de Elefante*, *Arquipélago da Memória* e *Conhecimento do Inferno.* Em face da insistência com que tal personagem se presentifica na obra em tela, seria até mesmo irônica uma menção à instância do *impied author,* como o definiu W. Booth (1967). A trama deste romance gira em torno de um romance que está sendo escrito pelo próprio Lobo Antunes. Como um Hitchcock da literatura, o criador aqui passeia perfilado entre suas criaturas pondo, à mostra, algo que vai além da composição do retrato em preto e branco da decadente classe burguesa: a angústia de um autor resultante do processo de criação ficcional; criação não só no branco da página ou no da tela, mas no interior mesmo de seu aparelho psíquico no momento exato da fatura do texto, o que é muito mais expressivo do ponto de vista da técnica romanesca e da esfera da recepção.

Cada personagem de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* tem plena consciência de que é um mero ser de papel, uma criação ficcional. Apresentando-se ao leitor como *ghost writer* do escritor António Lobo Antunes (aqui, no interior da trama, também personagem ficcional), um por um vai compondo o que seria um memorial contendo a saga do Clã Marques. Narram à revelia, desordenados, inseguros, em estilo tosco e truncado, o passado e

o presente de uma tradicional família portuguesa que tem dia e hora marcados para ser extinta: seis horas da tarde de um triste e chuvoso domingo de Páscoa, quando enfim a matriarca da família seria dada como morta. O presente da narração ocorre um mês após esta morte.

A narração dividida de modo igualitário entre muitos personagens tem sido, há décadas, estratégia empregada com o claro propósito de trazer para o centro da trama variadas versões de um mesmo enredo nítido e linear, com um fato central identificado como núcleo duro da trama, e variadas vozes competindo a disputa na preferência do leitor pela versão mais bem contada. Neste tipo de romance, a unidade tende a desaparecer para dar lugar à situação de polifonia.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, o percurso narrativo se diferencia do modelo acima descrito e chega, em certo sentido, a fazer o caminho inverso. Temos como narradores a mulher em seu leito de morte (que continua a narrar após a própria morte), seu esposo (também já falecido), sua meia-irmã e criada Mercília, os seus filhos Francisco, João, Ana, Beatriz, Rita (já falecida há anos) e o "bastardo que vive na quinta", destituído de visibilidade na trama, conhecido como o que não pode ser nomeado, mas que tem uma função primordial no enredo: é ele, a mando dos irmãos com quem nunca conviveu, o escolhido para assassinar a anciã, num ritual cristão primitivo cumprido no simbólico domingo pascoal. Com a morte da matriarca do clã Mendes, decreta-se também a morte do romance até então tecido.

Todos eles narram exatamente as mesmas ações internas e externas do enredo, e cada um, apropriando-se de um

estilo coletivizado, é capaz de reproduzir com fidelidade extrema o que um outro personagem faz, sente, lembra e trama. Mais do que isto, eles narram mais para se ocultarem do autor do livro do que para se mostrarem aos leitores e por tal razão trocam de identidade narrativa diversas vezes: um irmão diz ser um outro, a mãe narra da situação comunicacional dos filhos, mortos narram como se estivessem vivos, vivos narram se passando por mortos, objetos e seres vegetais falam com vivos, adultos narram sob efeito de regressão de memória e se passam por crianças, fetos falam no ventre da mãe etc. A impressão comunicativa criada lembra uma peça na qual todos os personagens recebem por engano falas trocadas e algumas idênticas, o que reforça a percepção de que as personagens do romance perderam todos os seus referenciais e se despersonalizam quanto mais falam. Elas não falam entre si: falam para si, como se estivessem em situação de análise, quando o muito falar mascara o silêncio entre simulacros de interlocutores; a propósito, cada capítulo do livro pode ser lido como um conto ou, do lado oposto, como um relato biográfico de pacientes a um médico psiquiatra. Pinceladas entre as falas das personagens estão também as do personagem Lobo Antunes, que com elas dialoga, disputa e com quem redige o texto, deixando-o cheio de rasuras, feito pistas para o leitor sobre quem manda narrar o quê ali.

A pluralidade e o confronto de vozes, pois, dá lugar de fato a uma voz unívoca, com propósitos que atendem ao eixo central da trama: a fatura do romance que o próprio Lobo Antunes escreve; disso resulta certo *loosenes* e o enredo emperrado que aproximam a obra do estilo pós-moderno de narrar, por um olhar meio enviesado

e, também, por mais paradoxal que possa ser, do tipo de narrativa descrita por Walter Benjamim em seu famoso ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov. O que vemos nesse romance tido por muitos como polifônico, portanto, são personagens que perderam não apenas o status de tradicional família e com ele os seus bens materiais e simbólicos, mas principalmente o que se perdeu nesse núcleo de seres atormentados pela nulidade existencial foi a capacidade de intercambiar experiências, daí a apropriação dos discursos uns dos outros e, principalmente, das experiências de vida. Sobre esse esvaziamento da matéria narrada nos diz Walter Benjamin:

> A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? nos apresenta essa situação incomensurável em seu cerne. Uma anciã luta em seu leito de morte para permanecer viva até o final da tarde, enquanto seus filhos se esforçam em justificar, cada um ao seu modo, o prolongamento de suas próprias vidas, também com prazos rigorosamente estipulados para ter fim: eles vivem até o autor do livro decretar a morte de todos, pondo um ponto final na trama. Temos então um elenco de tristes personagens que narram, como Sherazade, para poder viver.

Cientes da exiguidade de tempo, da precariedade das lembranças forjadas e das limitações discursivas, os personagens se desnudam e confessam suas mais obscuras verdades, imprecando e, às mais das vezes, tramando contra o escritor que os trata como reles ventríloquos. Semelhantes a pecadores num confessionário, a pacientes em um divã freudiano ou a simples esboços de um indeciso escritor, falam o que de fato viveram e o que sentem, ao mesmo tempo em que fantasiam e alucinam, passando da condição de personagens romanescos a de autores dos seus próprios dramas. Nesse cenário, pais, avós, bisavós, filhos, empregados, netos, amigos e amantes, uns já mortos e outros ainda vivos, meticulosamente traçados como personagens caricaturais, aproximam-se ao ponto de não haver quase limites entre eles: cada personagem é ele mesmo e todos os demais juntos, vivendo num presente perpétuo à espera das seis da tarde que parecem nunca chegar: o relógio congela o tempo e impede, como um anjo exterminador, a entrada da morte e do filho cujo nome não se diz, o carrasco que ceifará a vida da anciã.

A perda da identidade, como foi visto anteriormente, é a tônica da trama: os personagens vagam trocando de funções, de vozes, de lugares e de nomes; esse apagamento das individualidades reforça o caráter alegórico da obra, já apontado por alguns críticos como resultante da condição de insulamento e sensação de circularidade vivenciada em alguns períodos históricos pelo povo português. Essa troca de papéis também deriva da tentativa vã de erradicação de qualquer traço de culpa pelo assassinato da matriarca, um golpe duro tramado contra o próprio autor e seu livro: o

que narrar após a morte daquela mãe que representa ali o nome/lugar do pai?

Em torno do simbólico corpo quase cadáver da anciã morta, todos falam muito, com discursos caóticos, marcados por muito rancor, tristes lembranças, autoacusações e confissões catárticas. Essa pluralidade de vozes narrativas provoca de modo invariável um antitético silenciamento discursivo; os personagens andam em círculo, fantasmagóricos e amedrontados: cada um monologa com seus botões como quem repassa um texto a ser encenado. É sintomático como, reiteradas vezes, há referências à perda da sombra, da voz e da consciência de existir: "Quase tudo se passa em silêncio na vida, mesmo os gritos" (ANTUNES, 2009, p. 25). Beatriz, a filha mais velha, via cavalos fazendo sombra no mar; ela e seus irmãos, como de resto todo o clã, de tão perdidos em suas vidas inúteis, não chegam mesmo a ter direito a uma sombra, aqui marca do que é livre, do que vive sob o sol, mas também, pelo avesso, do demoníaco e do espectral. Assim se expressa João, o que vivia sob as sombras das árvores num ponto de prostituição:

> [...] quem me lembrará um dia, o que será de mim na memória dos outros, o maricas que tinha a doença a doença a doença a doença e envergonhava a gente, não montava cavalos que faziam sombra no mar, nunca fez sombra o pobre, o quarto dele sem móveis e meu irmão Francisco a trazer a creolina
> – Desinfectem tudo isso.
> (ANTUNES, 2009, p. 64).

Se narram para poder existir, os personagens desta trama também burlam as regras impostas pelo deus tirano, onisciente e inalcançável, escondido por trás da personagem por trás do livro, como se constata na fala de Beatriz:

> [...] não esclareço isso bem porque as palavras avançam depressa e o papel não chega, eis o António Lobo Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me e a afogar num tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim... (ANTUNES, 2009, p.17).

Nesta leitura que se impõe ao leitor, mais do que uma alegoria à derrocada das crenças, costumes e *status* da burguesia portuguesa, o romance traz, à baila, como tema crucial a própria constituição do escritor enquanto dono absoluto dos seus enredos, frases e efeitos. Ao longo da narrativa, na qual as ações emperram como ponteiros quebrados de um barulhento relógio antigo, paulatinamente o leitor acompanha a dramática tomada de consciência das personagens escravas do autor da obra que eles escrevem e contra quem vão se rebelando. Disso, resulta o silêncio das vozes e o embaralhar dos papéis e dos discursos. Como somos avisados na página 115 da obra, este é um "romance de espectros" em que seres ficcionais decretam a morte simbólica do autor que os trouxe à luz. Nessa rebelião das criaturas contra o criador, há produção de falas construídas com o propósito claro de ludibriar aquele que ocupa o lacaniano espaço do nome do pai: "Chamo-me João, chamo-me Ana" (ANTUNES, 2009, p. 125). "Na altura em que o livro for lido estarei onde ninguém me encontra". (ANTUNES,

2009, p. 120). "Não foi nada de facto, é um livro e eu uma criatura do livro, não uma pessoa a sério, tranqüiliza-te que apenas vives se o compram" (ANTUNES, 2009, p. 125).

Essa percepção da obra como metaliterária põe em crise as críticas feitas por leitores menos afeitos à produção de Lobo Antunes que não conseguem avançar na leitura do romance em razão da excessiva (e por vezes irritante) repetição de frases. À medida que o quase inexistente enredo avança, ainda que a passos trôpegos, todos os personagens têm as mesmas falas, como numa cena buñueliana e surrealista na qual as mesmas rubricas são encenadas *ad infinitum* por todos os atores. Insubordinados, os personagens tramam, às escondidas, contra o autor e usam de chantagens, bajulações e simulacros na composição de seus discursos. Na cena em que o segredo da octogenária empregada Mercília está para ser revelado, quando finalmente ela poderia assumir ser filha bastarda do mais importante antepassado da família Marques, é possível ver esse jogo no qual um fato é mostrado e camuflado ao mesmo tempo. Mercília: a criada que herdou o nariz dos Marques, só admite falar caso ganhe vida e seja retirada de sua condição de personagem romanesca:

> – Conheceste o bisavô Marques Mercília?
> E uma vacilação, um espasmozito do corpo (isso é um livro ou não é um livro, se não é um livro falo)
> Uma prega no nariz dos Marques
> (não é um livro, falo).
> (ANTUNES, 2009, p. 126).

É ainda a criada Marcília, ostentando o nariz da falsa nobreza e da condição bastarda, quem trava um embate num diálogo ácido e truncado com o seu criador, Lobo Antunes, numa escrita a quatro mãos:

> ... **e se o António Lobo Antunes batesse isso no computador** carregava em teclas ao acaso, não importa quais, até ao fim da página, letras, números, vírgulas, traços, cruzes, com vontade de encostar por seu turno a cara a mim, tapar os ouvidos, não continuar o livro e permanecer de ouvidos tapados não dando pela chuva nem pelo meu pai de regresso à vila comigo
> (como esta casa é triste às três horas da tarde)
> com cinco ou seis anos
> (cinco anos e oito meses)
> a trotar ao seu lado, o fontanário, o largo, o palacete do comendador Cardoso sem janelas
> (a sobrinha do comendador Cardoso num asilo a morder-se e a gritar)
> **O António Lobo Antunes esperando que as cheias do Tejo nos cobrisse a todos, sem ânimo de ler estas frases**, o menino Francisco ultrapassou-me no corredor
> – Seu estorvo.
> (ANTUNES, 2009, p.148,149 – grifos nossos).

O desejo de morte ao pai fica evidente com mais visibilidade nas falas dos irmãos Ana e João, que brincam na trama de trocas de identidades e papéis. Ana, a louca, a ladra, a viciada em drogas, abusada sexualmente, na infância, por um pedófilo asqueroso e querido da família, filha renegada

pela mãe ao nascer por ter trazido ao mundo a prova da infidelidade materna indicada na ausência, de imediato percebida, mas também por vezes afirmada na trama, do nariz dos Marques; João, o afeminado, o que se recusa a crescer e o mais amado pela mãe até se revelar homossexual, pedófilo, carente de afetos e soro-positivo. É ele quem também desafia o autor, num diálogo interessante, a não matar seus personagens, adiando o término do livro:

> – Para que prestas tu?
> e sei lá para que presto; como abomino o que escrevo, olha as vacas alinhadas no estábulo mastigando silêncio, engolem e mastigam de novo, contraria-me que as seis cheguem, preferia que ficássemos todos e o que faz este a almoçar conosco
> – Apetece-lhe almoçar com a gentinha que inventou?
> (ANTUNES, 2009, p. 121)

Em outro trecho, os papéis se invertem, e o personagem Lobo Antunes passa a ser dominado na fatura do romance por suas criaturas:

> O António Lobo Antunes
> – Escrevo assim?
> E eu
> – Escreva
> Porque se escrever assim não preciso de parques, dou com os cavalos que fazem sombra no mar e o meu pai com eles, ninguém morre pois não, estamos vivos, estou vivo
> – Continua vivo que teima.
> (ANTUNES, 2009, p. 123, 124)

Nesse jogo da verdade, só há trapaças: personagens escrevem sob falsos nomes, camuflam acontecimentos, trocam de identidade no meio de uma fala, contam um mesmo fato com incríveis variações em cada versão, mentem e debocham do autor do romance, com o intuito de adiarem a morte da matriarca, metáfora da obra em confecção; enquanto o relógio não marcar as seis horas da tarde, o ponto final não será posto.

> e por conseguinte como se acaba o capítulo, estou no corredor a caminho do quarto e a chuva mais forte, amanhã um tijolo a faltar na chaminé e os toiros sob as azinheiras num cacho infeliz, podia terminar neste parágrafo e não termino, prossigo mesmo que tentem impedir-me prossigo, não morro, quanto mais me desejarem a morte eu mais vivo onde não sabem quem sou nem se importam comigo, um senhor na mercearia em que mal se repara e se perde em seguida sem fazer sombra em parte alguma
> – Que senhor é aquele que não faz sombra em parte alguma?
> (ANTUNES, 2009, p. 102)

Rita, a defunta autora aos moldes machadianos, a que passou a vida, à janela, falando com a lua, criou para si duas personalidades com existências independentes responsáveis por duas vozes na trama: era Laura e era Rita ao mesmo tempo, como era morta em vida (em semicoma, mantinha a consciência e mentia sobre o fato, o que provocou a opção familiar por uma eutanásia indisfarçavelmente desejada), vivia mais ativa no pós-morte. É dela a constatação da causa maior da

desagregação da família e do extermínio dos membros do clã: a falta de ternura, o desamor e o insulamento emocional ("minha irmã Ana não chora, meu irmão Francisco não chora, não nos ensinaram a compreender a morte"). Mesmo após a morte, Rita procura o pai e não o encontra, ele que em vida também não passava de um espectro.

Francisco queria para si uma família digna e acusa Lobo Antunes de desonesto e egoísta. Ele queria uma família sem uma mãe conversando com a amante ao telefone ou trancada com a mulher amada num quarto da casa; sem um irmão buscando garotos na cumplicidade da noite; sem uma irmã trocando todos os objetos de valor da família por drogas no baldio. Zangado, ele implora a Lobo Antunes mais meia hora, antes que tudo acabe (ANTUNES, 2009, p. 216).

Ana, a que tem vergonha do que precisa escrever sobre si mesma, e pede: "[...] você que escreve o livro conte a história por mim" (ANTUNES, 2009, p. 289). Ela trava uma batalha com o autor e transfere, para ele, a relação distanciada e conflituosa que tinha com o pai e com a mãe, como vemos nesse falso monólogo (há um diálogo com Antunes, que interfere) em que a voz dele se mistura com a do pai ou com a da mãe mortos:

> – Não me entendo com a Ana
> e de cada vez que me obriga a falar a minha voz foge-lhe, no cemitério abandonado um arcanjo de gesso à deriva nos caniços, o que se me afigurou um ancinho, o que se me afigurou uma enxada, ferramentas de vivos entre os pertences dos mortos e quem está vivo e quem está morto esclareça-me, não me entendo com a Ana, vou rasurá-la

> do livro e não me rasure do livro, se me rasurar do livro nunca fui
> – Não a devia ter posto aqui, desequilibra-me o trabalho,
> mas mesmo não sabendo o que fazer com ela não a mande embora, repito que ao acordar a meio da noite ensurdecida
> (quando fala por mim detesta o que escreve?)
> (ANTUNES, 2009, p. 292).

Ana – a esquizofrênica que quando criança ouvia vozes de árvores, do relógio, do espelho gritando o nome dela a noite inteira, e que na vida adulta alucina deliberadamente sob efeito de drogas, e a que reconhece o nariz dos Marques em um travesti no baldio – não aceita o papel que a ela cabe na trama:

> [...] há por aí alguém com um resto de compaixão que acabe o meu discurso por mim eu que mal existo no livro, uma dúzia de frases que o António Lobo Antunes aprove e de que não sou capaz.
> (ANTUNES, 2009, p. 207).

> e que maçada ter de escrever esse livro, dava de boa vontade o meu lugar a outro, falem por mim, tomem, enquanto procuro aperceber-me do silêncio porque tanto ruído na minha cabeça, passos para onde e de quem e sobretudo o mecanismo da minha vida que não pára de andar...
> (ANTUNES, 2009, p. 173).

Ana se esquece várias vezes do próprio nome e é apresentada também como Micaela, Alice, João, Mercília e Beatriz. É dela a fala que decreta a morte do autor:

> porque o mundo não se incomoda com a gente senhora nem com a gota que tomba de cada vez que um
> – Por quê?
> numa parte da minha mãe que nem estou certa que exista, o que sobeja quando não existimos, em que pensarei eu, **este livro é o teu testamento António Lobo Antunes,** não embelezes, não inventes, o teu último livro, **o que amarelece por aí quando não existires**, como esta casa é triste às três horas da tarde...(ANTUNES, 2009, p. 108, grifos nossos).

Este fato acontece com todos os personagens da trama que, por serem de papel, não conseguem fazer sombra no mar, como os cavalos. Da fala de Francisco, o que ouvia os demais personagens pensando, o "menino que não tinha alma", o que nasceu sem o nariz dos Marques ('Terei tido esse filho"? pergunta a mãe ao autor) retiramos os trechos:

> Tomara que fossem seis horas e eu liberto do que escreve o livro atrás de nós a cheirar, qualquer criatura séria que se dê ao trabalho de uma vista de olhos no que fez até hoje compreende logo as mentiras, a minha irmã Ana isso, o meu irmão João aquilo, a minha irmã Beatriz ocupando-se da minha mãe e falso...
> (ANTUNES, 2009, p.212)
> ... chegando ao final deste capítulo evaporo-me
> (ANTUNES, 2009, p. 272).

A matriarca acusa Lobo Antunes de cercear informações que ela deseja colocar no livro: "Comprovem se já mencionei a quinta, mal acabo uma página roubam-na" (ANTUNES, 2009, p. 301). Ela, por vezes, questiona o autor sobre o modo correto de narrar e joga para o leitor questionamentos sobre o ofício dele:

> – Como se trabalha isso?
> E quantas palavras são precisas para construir uma vida, não a nossa que só existimos ao lerem-nos, a dele. (ANTUNES, 2009, p. 301).

Para Foucault, esse autor por trás do autor é sintomático de um determinado espaço-tempo discursivo:

> O autor (ou função do autor) é apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. Numa sociedade em que os discursos circulassem no "anonimato do murmúrio", deixaríamos de ouvir questões por tanto tempo repetidas, como: 'quem é que falou realmente? Foi ele mesmo e não outro?' Pouco mais se ouviria do que o rumor de uma indiferença: 'que importa quem fala?'. (FOUCAULT, 1992).

Morte de Deus, morte do autor, morte do desgastado gênero romanesco ou da velha burguesia lusa são alegorias possíveis presentes neste inquietante romance de Lobo Antunes, que nos lembra insistentemente da certeza da finitude humana e da inutilidade de querer iludir a morte: morreremos como morrem os livros e as criaturas neles encadernadas. Deus não aceita barganhas.

Se em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?,* temos como pano de fundo a extinção das tradicionais famílias portuguesas num núcleo dramático composto por dezenas de personagens narradores, em *Os Cus de Judas*, o mais aclamado livro de Lobo Antunes, o processo é inverso, embora as motivações ideológicas se mantenham as mesmas. Em um ponto, no entanto, os narradores dos dois romances se assemelham: narram devido à necessidade visceral de continuar vivendo e sentem pavor diante da morte anunciada; não a física, mas a morte na matéria ficcional.

A trama em *Os Cus de Judas* apresenta um narrador desolado, imerso em uma solidão implacável e consciente da irreversibilidade do fato de ter ido ao inferno e de lá retornado outro. A exemplo dos membros do clã Mendes, este narrador tem uma percepção um tanto distorcida de sua própria classe, que vai sendo apresentada em sua faceta mais torpe a cada fato vivido e narrado, deixando à mostra um *eu* esfacelado e uma identidade cultural e ideológica cambiantes.

Nos dois romances aqui confrontados, a proximidade da morte provoca nos personagens a vontade imperiosa de elaborar 'testamentos emotivos'. Se em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?,* o romance se fragmenta em contos que são reescritos diversas vezes na obra, com narradores diversos, em *Os Cus de Judas,* há uma estrutura mais próxima do memorial e do diário.

Nas duas obras o tratamento dado às vozes que narram se distinguem radicalmente. Como vimos, em Que *cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?,* há uma aparente

polifonia que se esvai numa leitura mais verticalizada para dar lugar a uma voz única, autoritária e autoral: a do escritor por quem e para quem os personagens falam. Em *Os Cus de Judas* a voz também é posta como armadilha para o leitor, que numa leitura mais apressada a identifica logo como sendo de um sujeito singular, que narra suas experiências pessoais e intransferíveis.

Médico militar, tendo vivido os horrores da guerra em Angola, no conflito no qual esteve em jogo a independência da colônia, o narrador se purga na volta ao seu solo histórico produzindo um relato catártico, que em muito se assemelha ao modo de narrar dos Marques: cheio de analepses, de falsas lembranças, de buracos existenciais; tautológico, às vezes beirando o delírio insano. Não por acaso, o médico, quase que permanentemente embriagado, alcança maior grau de lucidez quando ingere mais álcool. Como Ana, este médico usa a droga para ter coragem de narrar e ser fiel aos fatos surreais que viveu. Nos dois romances aqui confrontados, é a certeza da morte que põe, em crise, a linha tênue que separa realidade de ficção, fato vivido e fato imaginado, a arte e a vida. Sobre tal questão arquetípica e irremovível dos seres humanos e das pessoas de papel, fala-nos Walter Benjamin:

> [...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e dessa substância a que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o

> inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, p. 208).

O narrador de *Os Cus de Judas,* de imediato, lembra os fatos vividos e quer falar sobre eles, mas, como seus pares de *Que cavalos são aqueles que fazem sobra no mar?*, ele esqueceu como se narra, como se transforma matéria vivida em matéria narrada. Volta da guerra silenciado, sem exemplos a dar, sem conselhos a receber, sem pátria, sem família, sem lugar para estar no mundo. Como o narrador descrito por Benjamin, este também perdeu a capacidade de intercambiar experiências e por mais que fale é outro que fala por ele, e sua existência, ao fim e ao cabo, vale tanto ou menos que a de qualquer outro personagem ficcional, inclusive o que ocupa as instâncias de autor e de leitor, também simulacros de pessoas reais a exercerem os papéis que lhes cabem:

> [...] o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler "o sentido da vida". Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. (...) o que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1994, p. 214).

Se em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, o autor estabelece um pacto com o leitor, esclarecendo inúmeras vezes que aqueles seres são personagens que desejam se insurgir para deixar de serem pessoas ficcionais, em *Os Cus de Judas*, num processo inverso, um narrador, ciente de sua existência como um misto de médico e soldado (monstro) de guerra, luta para apagar lembranças da memória e criar para si uma outra vida, talvez mais bucólica, talvez até espiritual, como se pudesse rasurar o passado terrível que viveu e o presente sem sentido e criar para si um papel como personagem ficcional.

Nesta busca pelo apagamento de uma existência marcada pelos horrores da guerra, pela impotência de médico em campo de batalha e pela dissolução de personalidade sentida no retorno, é no álcool e na arte que o narrador tenta achar a brecha que o transportará do plano da realidade para o plano da ficção. As insistentes referências a pessoas importantes da alta cultura, que poderiam parecer exibicionismo infantilizado do autor ou do personagem médico, no interior da narrativa funcionam como válvula de escape: é com a arte, com sua incursão no sublime, que o narrador pode se elevar da lama onde ele se perdeu dele mesmo.

Modigliani, Bosch, Vieira da Silva e Matisse são alguns nomes evocados na pintura. Fernando Pessoa, Bocage, Lewis Carrol, P. Éluard, Goeth, António Nobre, Máximo Gorki, Camões, Hemingway e Tomás Ribeiro são alguns dos muitos autores citados no campo da literatura. Uma letra de canção de Paul Simon é lembrada na íntegra pelo narrador, que na música também cita Bob Dylan e John

Coltrane. Do cinema, ele evoca Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Chaplin e Audrey Hepburn. Além desses personagens que dão suporte cultural e identitário ao narrador, ele fala em Freud, Guevara, Al Capone, Voltaire, Reich, que aparecem na obra muito mais como elementos de construção de um cenário sócio-histórico do que por seus méritos individuais.

O plano ressaltado aqui é o coletivo: o narrador, isolado em seus próprios dramas, quer se integrar a algo que o distancie da guerra e se vale do cabedal de cultura que tem para dar a si próprio o bálsamo do pertencimento, da sensação de estar partilhando informações estéticas que são de conhecimento massificado. Ele recorre à arte para dizer ao mundo: existo porque vi essa tela que você viu; li o livro que você leu e sei decorada a canção que toca nas rádios. O sentimento de estar ligado (ou religado) chega a ser místico e ele se purifica nesse processo enquanto corpo coletivo. O que ele quer é se integrar, ainda que via plano da irrealidade, ainda que como objeto ficcional.

> O encanto dos bares, não é, consiste em, a partir das duas da manhã, não ser a alma a libertar-se do seu invólucro terrestre e a seguir verticalmente para o céu no esvoaçar místico de cortinas brancas das mortes do missal, mas a carne que se livra, um pouco espantada, do espírito, e inicia uma dança pastosa de estátua de cera que se funde até terminar nas lágrimas de remorso da aurora, quando a primeira luz oblíqua nos revela, com implacabilidade radioscópica, o triste esqueleto da solidão sem remédio (ANTUNES, 2007, p.43).

Esse narrador não quer matar a mãe que ocupa o lugar do pai/autor como em *Que cavalos são aqueles que fazem sobra no mar?*; o que ele busca é matar no seu passado o que ele foi, o que viu e o que fez.

> Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?). (ANTUNES, 2007, p.65).

Só reencontrando a pessoa que foi antes da guerra, seus laços afetivos, suas referências políticas e culturais, ele será capaz de romper o silêncio do soldado que volta da guerra, para falar outra vez e exercer o direito de interagir, de comunicar.

> [...] a ânsia de escrever e o torturante pânico de não ser capaz, de não lograr traduzir em palavras o que me apetecia berrar aos ouvidos dos outros e que era Estou aqui, Reparem em mim que estou aqui, oiçam-me até no meu silêncio e compreendam, mas não se pode compreender... (ANTUNES, 2007, p.153).

É contra o silêncio dos vencidos que ele fala. Como explica Walter Benjamin, "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade" (BENJAMIN, 1994, p. 208).

Esse narrador, à semelhança dos personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, é escritor e faz questão de, reiteradas vezes, afirmar esta condição, sem a qual não haveria razão para existir: “Os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoados de peças díspares que eu não lograria reunir” (ANTUNES, 2007, p. 51).

Esse tema, ou, melhor dizendo, este modo de narrar não se restringe aos dois livros aqui abordados. Num de seus romances mais cruéis, o recém-lançado *O Arquipélago da insónia*, no qual se tece uma trama tendo como pano de fundo o autismo, os narradores também têm consciência da dupla existência como personagens autônomas e como autômatas, e, em certa altura do livro, uma delas que assume função narrativa diz “[...] foi o meu irmão que escreveu essas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse” (ANTUNES, 2010, p 98). Noutra passagem achamos: “(que espécie de livro é este que custa tanto escrever?)” (ANTUNES, 2010, p.165). Ainda em *O Arquipélago da insónia* temos uma personagem que sintetiza todas as que aqui foram citadas como tendo a vida longa ou finda, a depender das vontades de um autor/deus. Hortelinda, uma mulher temida por todos por “fazer o serviço de Deus quando ele estava sem querer ou poder trabalhar”, tem o poder de matar uma pessoa ou deixá-la viver apenas riscando ou não um nome num livro imaginário; ela, pois, resume em si a metáfora da criação divina e romanesca, a vida ficcional ou ao rés-do-chão.

Matricidas, pedófilos, drogados, autistas, aidéticos, profetas, loucos e uma série enorme de seres de exceção, rejeitados, invisíveis e inaudíveis são seres ficcionais que, nas tramas de Lobo Antunes, irremediavelmente se mesclam à figura do autor, ao seu país de origem e ao modo fragmentado do narrar pós-moderno. Além de colocar, no tabuleiro narrativo, a derrocada econômica, identitária e cultural da burguesia portuguesa, Lobo Antunes redimensiona o próprio conceito de literariedade e se firma hoje como o mais criativo escritor de língua portuguesa.

Referências

ANTUNES, António Lobo. **O Arquipélago da insónia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

______. **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

______. **Os Cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. The University of Chicago Press: Phoenix Books, 1967.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?.** Porto: Vega, 1992.

Ser e ainda não ser: oscilação e iniciação em *O belo adormecido* antecedido de a arte do conto de Lídia Jorge - considerações

Tiago Aires[1]

Lídia Jorge é uma das mais profícuas prosadoras da actualidade, com um notável reconhecimento por parte da crítica nacional e internacional, como o comprovam os vários prémios já recebidos, e a aceitação por parte do público, como se vê pelas sucessivas edições das suas obras. Mais conhecida pelos seus romances, a autora tem também publicados alguns contos em revistas a antologias diversas, alguns deles incluídos nos quatro volumes já disponíveis: *A Instrumentalina* (1992), *Marido* (1997, que inclui o conto do volume anterior), *O Belo Adormecido* (2004) e *Rua de Londres* (2008).

1 Mantém-se a ortografia portuguesa, respeitando a escrita do autor. Nota da organizadora.

Um desses contos que não foi recolhido ainda em livro próprio é *Cálice de porto*, publicado em *Porto. Ficção*, ao lado de contos de nomes como Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes e Maria Velho da Costa. Neste conto, um narrador atento ao que se vai passando num jantar de alta sociedade em homenagem a um poeta, tece, por vezes, considerações sobre a arte de escrever, de que se destaca a importância do início de um texto: "Qualquer poeta sabe que se deve começar pelo espaço [...] com um poeta deve--se começar por aí, por elogiar o espaço" (JORGE, 2001, p.62). Lídia Jorge, enquanto contista, não o faz sempre, mas uma das características a destacar nos seus textos é a força insólita com que começam, quebrando o silêncio do leitor com um arranque que impulsiona para a leitura do conto. Como exemplos, vejam-se os seguintes *incipits*, todos eles surpreendentes e cativantes pelo que de suspeito parecem encerrar, pelo estranho e diferente – com recurso a uma oração católica em Latim (a), pelo carácter aforístico (b), pelo tom fantástico de algo fora do normal (c), pela implicação autoral e receptiva do texto (d), pelas relações temporais inusitadas que, muitas vezes, abrem a narrativa *in media res* (e):

> a) *Marido*: Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo spes, imensa doçura, salva e vem. Vem, e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com o teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem e chama da vela até ele vir. (JORGE, 1997 p.12).
>
> b) A *Instrumentalina*: Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo

do coração. Como se o tempo de repente dum outro modo fluísse, ou mesmo a qualidade da sua hora mudasse, e uma coisa perdida aparecesse, uma dúvida se quebra, um amor acaba, e outro que nunca se tinha imaginado, de repente, nasce. (JORGE, 1997, p.77).

c) *Miss Beijo*: Sou testemunha de que a meio de Agosto um vento sudeste rasgou os toldos, virou as gaivotas amarradas por correntes à entrada das praias, e as sombrinhas desprenderam-se da areia, voaram e foram bater dentro do mar. (JORGE, 2004, p.153).

d) *Leão Velho*: Este é um conto para ser lido numa tarde de Verão, quando as sombras ainda mal gatinham pelo pavimento do pátio, e o coração se desprende do interior da carne, dirige-se para além do horizonte, e ao regressar, o coração, ele mesmo, volta em seu estado puro e selvagem trazendo consigo a síntese de todas as coisas. (JORGE, 2004, p.177).

e) *Praça de Londres*: Tudo isto aconteceu agora. Caminhava eu ao longo do passeio, vinda do escritório do advogado. Pendurados dos meus braços trazia dois sacos repletos de *dossiers* com as provas da minha inocência. (JORGE, 2008, p.9).

Em todos estes inícios, entre outros, ficam sempre pontas soltas, pequenos vislumbres do que se poderá ler nas páginas seguintes, de acordo também com as inferências que se poderão obter dos títulos, no geral sucintos e simples, com destaque para a sugestão que os títulos de *O Belo Adormecido* poderão suscitar, como em *As Três Mulheres*

Sagradas, de ressonâncias míticas, *Para Além das Estradas*, que sugere um espaço mais selvagem e algo de invulgar, *Miss Beijo*, que se revela um conto extraordinário que o título poderia não evidenciar de imediato, ou mesmo o do conto com título epónimo à colectânea, numa nítida intertextualidade com o conto popular, tal como surge em *Branca de Neve*, conto do livro *Praça de Londres*. Estes mecanismos de sedução e atracção sobre os contos não deixam de ser continuados no desenvolvimento das narrativas, com tiradas aforísticas, construções repetitivas intensificadoras, referências mais ou menos explícitas a outras obras e autores, literários ou de outras manifestações artísticas, com o recurso a fina ironia, com um certo pendor para o mistério do que não é evidentemente claro e que depois poderia parecer óbvio, com o desenlace anunciado, e com uma narração resultante quase sempre de narradores autodiegéticos, que exploram a matéria narrada na sua óptica pessoal.

O primeiro conjunto de contos, que mereceu, entretanto, uma edição de bolso em que se optou pelo título *A Instrumentalina e Outros Contos*, inclui sete textos, marcados *grosso modo* por uma ideia muito forte de retrato dos protagonistas: em *Marido*, uma mulher submete-se à arbitrariedade de um marido violento; um professor procura provar a existência de Deus através da observação do voo dos pássaros em *A prova dos Pássaros*; um cabeleireiro com um poder quase mortal sobre as suas clientes vive dominado pela obsessão da beleza, num jogo com a figura histórico-mitológica Antínoo e o nome da personagem, que dá o título do conto *António*; um conjunto de jovens desafiadores e heróicos surge em *Espuma da Tarde*; uma sobrinha recorda o seu amor por um tio na infância no conto

A Instrumentalina; uma *Testemunha* narra uma cena de perversão infantil; e um nadador-salvador já fora de funções recorda tempos em que cinco mulheres se enamoram dele em *O Conto do Nadador*. A unir estes contos, estão a importância da memória enquanto matéria narrável e narrada, o bem, o belo, os afectos e o desejo – temas/motivos que se repetirão, de forma mais ou menos consistente, nos volumes seguintes.

O segundo volume, com o sugestivo título *O Belo Adormecido*, inclui seis contos unidos pela temática do desejo – de ser, de justiça, de amor, de resgatar a velha glória – muitas vezes em oposição com os valores dominantes, pelas artes, por um pressentimento de incomunicabilidade entre as personagens, que parecem ter sempre dificuldade em fazer entender-se e, consequentemente, a entender os outros, e pelo tempo de férias e de descanso em que quase todas as histórias parecem ocorrer.

O primeiro, que dá título ao volume, é contado pela voz de uma actriz de teatro, Berta Helena, envolvida numa história de contornos estranhos em que parece jogar-se a necessidade de afirmação identitária sexual de um jovem chamado Francisco; em *As Três Mulheres Sagradas,* surge o desconserto da prática do aborto e das instituições de solidariedade que tentam ajudar futuras e jovens mães; em *Assobio na Noite,* dá-se um encontro casual, inesperado e incompleto entre uma mulher e um seu antigo professor, estudioso de Caravaggio, por quem alimentou um amor para além das convenções da sociedade; no conto seguinte, uma jovem, que chega a ser *Miss Beijo*, testemunha a inocência do irmão num caso criminoso, que actuou devido à

injustiça de que for alvo e, pelo verbo, sobretudo pela repetição ostensiva da afirmação "sou testemunha", procura provocar a credulidade nas suas palavras a fim de evitar/remediar a injustiça, num conto em que a reflexão crítica sobre a transformação do Algarve volta a estar presente, tema comum a vários romances da autora; em *Leão Velho,* encena-se um retomar do passado em África com uma caça a um leão velho dispensado por um Jardim Zoológico e em *Para Além das Estradas,* três crianças perdem-se em florestas de lobos enquanto os adultos se comprazem em conversas entre si, sem conseguirem quebrar a barreira de incompreensão geracional.

Praça de Londres (cinco contos situados) inicia-se com o conto epónimo, que parece remeter parcialmente para o conto *O Homem*, dos *Contos Exemplares* de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma vez que uma mulher observa na rua um homem com uma criança e fica atraída pela relação afectuosa que existe entre ambos; já em *Rue de Rhôme,* outras duas mulheres futilmente decidem comprar uma carteira de pele de crocodilo; em *Branca de Neve,* uma outra mulher é assaltada por um grupo de jovens na noite de Natal, embora um desses jovens regresse para lhe devolver uma série de fotografias, mostrando-lhe a ténue linha entre a inocência e a ingenuidade e a necessidade da delinquência; *Viagem a Dois* é conto que se segue, sendo uma intrincada história de relatos de amores, desilusões e abordando a importância da leitura; por fim, *Perfume*, o único inédito do livro, é dedicado ao realizador turco Yilmaz Günev, autor do filme *Yol*, funcionando como uma espécie de réplica a história amorosa desse filme. A unir estes livros, estão os espaços delimitados e quase sempre

reconhecíveis, marcados por uma forte impressão de quotidiano e até banalidade, onde surge a interrogação sobre a inocência e crueldade humanas.

O repertório contista de Lídia Jorge, nos seus temas e motivos, mais ou menos sociais, caracteriza-se, ainda, pela observação de certos preceitos do género: reduzida extensão (excepto, talvez, em alguns contos de *O Belo Adormecido*), um número de personagens limitado, condensação dos tempos e dos espaços em que ocorrem as acções e *incipits* e epílogos inesperados e impressivos.

Ler estes contos é contactar com uma visão do ser humano que busca percebê-lo nas suas relações com os outros, consigo próprios, nunca negando a multiplicidade que nos forma, nos distingue e nos molda. A esta visão sumária aqui apresentada sobre os contos da autora segue-se uma visão mais aprofundada sobre o conto *O Belo Adormecido*.

> E entre ficar à espera e procurar
> eu me escapava em busca de outro corpo,
> talvez perdendo quem viria e não
> encontrando sequer às vezes nada.
>
> Jorge de Sena, MUITAS VEZES ÀS VEZES,
> *Visão Perpétua* (1982, p.144)

O livro *O Belo Adormecido* de Lídia Jorge pode ser caracterizado, segundo a autora, como "Seis contos sobre o desejo"[2], sendo este, aliás, um dos traços partilhados por

---

2 Tal como é referido quer na contracapa quer na orelha esquerda do livro.

todos os contos. E seguindo esta pista de leitura, o conto *O Belo Adormecido*, que abre e intitula o livro, poderá ser caracterizado como um conto sobre o desejo de ser, o que paradigmaticamente surge na expressão que parodia *Hamlet* de Shakespeare: "Ser e ainda não ser, é a sua questão" (JORGE, 2004, p.35), afirmada por Berta Helena sobre as crianças, aqui representadas por Francisco. Desejo traduzido em: desejo de ser adulto, desejo de pertencer a outra etapa da vida humana, de ser outro, de pertencer a um grupo, de definir a sua identidade sexual. No entanto, esse desejo encontra entraves, desde a oposição do outro até a própria imaturidade. Mas é também sobre o desejo mais prático e imediato de Berta Helena, desejo de ser uma grande actriz à altura do papel de *Orlando* e, mais profundo e existencial, de ser uma grande actriz na vida.

Oscilações e oposições: memória discursiva

O conto é estruturado numa série de oscilações e oposições. Uma personagem feminina vai-nos dando as informações sobre os acontecimentos, disseminadas ao longo do texto, através de um discurso de primeira pessoa. Berta Helena, actriz, de quarenta anos, recorda, no momento de enunciação, dois tempos passados: os acontecimentos na praia e seus antecedentes; e a entrevista com o homem no Hotel Ritz e seus momentos imediatamente anteriores, executando um movimento de vaivém entre esses dois tempos em diversas ocasiões, predominando as memórias da praia,

interrompidas por vezes pelas memórias da entrevista, que começam e terminam o conto[3].

Com o seu rememorar, são reconstruídos os acontecimentos na sua perspectiva, limitada aos seus conhecimentos vivenciados e observados, além das reflexões que vai fazendo, embora com algumas dúvidas: daí que, muitas vezes, o discurso da narradora surja com um tom dubitativo e reflexivo, pois não é detentora de toda a verdade dos factos e suas motivações e consequências, tal como não o é o homem, que por isso marca a entrevista no hotel, a fim de tentar esclarecer os acontecimentos na sua perspectiva com as informações de outrem, embora essa construção não seja conhecida por Berta Helena e, por consequência, pelo leitor, que só tem acesso às informações da actriz, e que, por isso mesmo, poderá de diversas maneiras interpretar indícios e sentidos sugeridos no texto pela unilateralidade de um discurso consciente das duas limitações.

No *incipit,* a actriz recorda a curta estada no Hotel Ritz, resultante do pedido do homem que se encontra adormecido (mas que não é ainda o belo adormecido indiciado pelo título, até porque inicialmente ela só o observa de costas, embora recorde a sua face do momento em que se enfrentaram). Entre estas duas personagens, estabelece-se um eixo do saber ou da comunicação: ele pretende dela algo relacionado com a estadia na praia, embora ela tenha dúvidas sobre a funcionalidade: "Para que serviria o meu

3 Ao longo do conto, as referências ao encontro no hotel e expectativas e dúvidas de Berta Helena sobre as intenções do homem intercalam-se com a memória dos acontecimentos da praia nas páginas: 17, 22, 25, 26, 30-31, 33, 39, 43, 57, além do início, p.11-14 e do desfecho, p.73-77.

testemunho?" (JORGE, 2004, p.14). Surgem então no discurso os motivos da viagem para a praia: recuperar a forma física e preparar-se para um grande desafio na sua carreira: representar *Orlando*, a partir do romance homónimo de Virgínia Woolf, o papel mais exigente da sua carreira e "uma oportunidade rara" (JORGE, 2004, p.15).

Para pôr o seu plano em prática decide partir de férias para um local isolado que, na publicidade que consulta, parece ser um pequeno paraíso. No entanto, para seu desagrado, o seu plano inicial começa a ser frustrado. Por um lado, o pequeno éden era menos éden do que esperado e, pelo outro, a sua solidão vai ser quebrada dias depois pela chegada dos quatro carros e seus ocupantes do sexo masculino, o que a leva a reflectir-se, perante as suas reacções: de oposição e combate (JORGE, 2004, p.20) e de alguma indiferença e aceitação (JORGE, 2004, p.24): "Berta Helena é uma mulher de amores e de ódios, de penas e de raivas, sentimentos extremos, cinza e brasas misturadas" (JORGE, 2004, p.20), o que remete para um carácter composto de contradições ou de pelos menos de movimentos oscilatórios.

A partir deste momento, o seu comportamento, dedicado exclusivamente ao exercício, ao contacto com a natureza e ao trabalho de decorar o seu papel, vai ser alterado para um movimento de oscilação entre a revolta e a conformação:

> O processo de crispação contra as presenças abstractas que havia acalentado durante o dia anterior, de súbito começava a desfazer-se, a aversão a desenrolar o seu fio, a alma a ficar sentada. [...]

> Eles não estavam interessados em mim, eu não estava interessada neles, enquanto eles ali estivessem e eu ali estivesse, haveria um pacto estabelecido entre nós. (JORGE, 2004, p.24).

Embora também se estabeleça um confronto entre a indiferença e o interesse, pois Berta Helena tenta passar despercebida aos homens enquanto não se sentir incomodada com a sua presença, mas por várias vezes admite a sua atenção observadora pela colónia estranha de homens que a interessam, desenvolvendo quase uma atitude de *voyeur*: "Mas por vezes eu olhava. Isso eu teria de dizer" (JORGE, 2004, p.25), embora não confessada: "Olhava, não como espia, mas como alguém que não pode deixar de reparar no que se passa à sua frente, de forma inevitável. Os meus olhos ficavam lá presos" (JORGE, 2004, p. 25).

Corpos em confronto: contemplação da beleza

A partir desta situação de copresença, meio indiferente meio interessada, vão dar-se alguns encontros, colectivos e individuais, que culminam no encontro no hotel, quebrando assim o acordo que Berta Helena pensara estar estabelecido entre ela e o grupo. Os encontros mais importantes são, no entanto, os que acontecem com o adolescente, que a espia e se intromete fisicamente no espaço dela, desestabilizando o seu projecto de trabalho e confrontando-a com a necessidade de estar com ela, estabelecendo entre os dois um eixo do querer ou do desejo. Este jogo, que se vai desenrolar

entre uma mulher experiente que muito aprendeu com o teatro e um jovem desejoso de fazer a sua iniciação sexual e social como homem adulto perante o grupo de homens, não vai ter o desfecho desejado, porque ele é ainda demasiado jovem e despreparado e não sabe jogar, embora Berta Helena não se aperceba desse desconhecimento das regras.

E de encontro para encontro, vai-se adensando a proximidade física entre ambos, mas de formas muito diversas, até que se inicia um movimento de afastamento provocado pela actriz. Se no primeiro encontro não há troca de palavras, apenas um sorriso dela e a fuga dele obediente à voz que o chama (JORGE, 2004, p.33), no segundo, há uma observação presente e atenta (repare-se na importância dos lexemas «olhar» e «ver» então usados, JORGE, 2004, p.36-7) sobre uma Berta Helena que continua a fazer ginástica, mas que se sente pela primeira vez incomodada com a colónia dos homens, apesar de ela própria também observar o "rosto duro" (JORGE, 2004, p.37) e de reflectir sobre o acontecimento, considerando-se, aos olhos do jovem, como um "desejo de distracção" ou "uma espécie de conforto" (JORGE, 2004, p.39) e, portanto, recusando esse papel: "Não me cabia a mim, porém, alimentar aquela alma por distrair ou treinar" (JORGE, 2004, p.38), o que já evidencia a sua posição em relação ao rapaz.

No encontro seguinte o próprio rapaz é visto como "uma contrariedade porque era uma intromissão" (JORGE, 2004, p.42), pela sua entrada no *bangaló* de Berta Helena e sua obsessiva vontade de ver, observar – mais do que espiar: "Só quero ver-te, não te quero fazer mais nada" (JORGE, 2004, p. 43). Berta Helena tem um comportamento

reflectido porque não quer humilhar o jovem, até porque este está ainda "a braços com a definição dos limites do seu mundo" (JORGE, 2004, p.46). Note-se a diferença: Berta Helena por vezes olhava, mas não era observada durante esse acto (espiar), enquanto Francisco observa e é visto.

No quarto encontro é visível a despreparação acima referida: quando Francisco pede à actriz para a ver dormir e ela age com a sua sabedoria de vida, lê, decora, ensaia, enquanto ele a segue com o olhar: "Essa nesga de luz andava dum lado a outro, fazia pêndulo, seguia os meus movimentos, cá e lá" (JORGE, 2004, p.50) e com o movimento oscilante dela é ele quem acaba por adormecer, o que lhe permite a contemplação da sua beleza juvenil. Berta Helena soma a outros elementos já recolhidos sobre a beleza de Francisco a contemplação da sua testa e do seu cabelo, para considerar que "era um rosto belo, era um belo rosto desarmado" (JORGE, 2004, p.53), que acaba por contrastar com a sua experiência de mulher que considera consigo própria: "tocaste com os teus vinte dedos todas as teclas da tua vida, agora é só repetir os acordes" (JORGE, 2004, p.52).

A actriz pensa na importância que este jogo poderá ter para o jovem que "se iniciava na arte do atrevimento e cujo primeiro ensaio poderia ser definitivo para o resto da sua vida" (JORGE, 2004, p.51). Mas as suas certezas não são muitas: depois de ter recusado que ele passasse a noite no seu *bangaló*, o seu estado traduz-se em inquietude e em vontade de que ele volte, tendo até atitudes típicas de quem acabou um relacionamento amoroso: "Berta Helena, acabou-se, vai em frente. Adiante, amiga…" (JORGE, 2004, p.56).

Continuando o seu movimento pendular entre o seu *bangaló* e o de Berta Helena, o jovem vai progressivamente aumentando de exigências ou ganhando em ousadia. No quinto encontro, com a ajuda da bebida e tentando parecer mais velho, Francisco usa uma linguagem explícita e algo violenta e deseja a intimidade física. Berta Helena fecha o seu *bangaló* à presença do outro definitivamente. Este ainda tentará por duas vezes falar com ela, mas em vão. Berta Helena opta por ensinar Francisco: "Preferia que soubesse que algumas portas não se lhe franqueariam no futuro" (JORGE, 2004, p.67), embora surja um breve momento de arrependimento, em que acha que "teria feito algum bem ao Mundo" (*BA*, p.69) caso tivesse cedido aos desejos do jovem.

Os homens vão pensar que essa iniciação está feita, e daí o reconhecimento da sua entrada no grupo, uma vez que deu já provas de estar preparado para se integrar entre os adultos, premiada simbolicamente com a permissão para a condução do *Pajero* reluzente em vez da *4L* decrépita. No entanto, porque falso iniciado, logo falsamente integrado e porque rejeitado nos encontros seguintes por Berta Helena, que quer ensinar-lhe alguma coisa da vida e não percebe os sinais do desfecho, Francisco terá a necessidade de um refúgio ou outro tipo de realização ou movimento de fuga, que se consuma com a morte. Suicídio ou acidente, não é esclarecido no texto: ambas as hipóteses são possíveis, até porque a adolescência é o tempo para um "comportamento perigoso para "darmos provas" ou para descarga de tensões interiores" (BETTELHEIM, 1988, p.285). Esta morte no mar é de alguma forma sugerida anteriormente, quando Francisco é derrubado por uma onda durante um passeio

com o grupo observado por Berta Helena, que pensa: “eram assim as crianças, que sempre aparecem e desaparecem, levadas por um frenesi que é apenas um ensaio para alguma coisa mais” (JORGE, 2004, p.35).

Uma leitura também possível está relacionada com a estranheza da própria colónia dos homens ali presentes, que Berta Helena não compreende por inteiro. Uma linha, sugerida pela própria autora em diversas intervenções e comunicações sobre o livro[4], vê a colónia de homens como uma comunidade homossexual, na qual o jovem estaria de alguma forma inserido. Embora não haja elementos no texto que permitam afirmar taxativamente essa hipótese, porque a personagem-narradora não conhece especialmente o grupo, a sua origem e as relações entre os diversos elementos (apenas sabe que é uma “colónia de pessoas felizes, vivendo em liberdade” (JORGE, 2004, p.25), constituída por pessoas de diversas proveniências), há numa passagem, pelo menos, elementos que indiciam essa realidade: por oposição a essa orientação sexual do grupo, demarcando uma diferença em relação aos seus elementos, Francisco diz a Berta Helena: “Mas sabem que gosto de vulvas e de mamas. Isso sabem…” […] “Já sabem do que gosto…” – rematou” (JORGE, 2004, p. 59), salientando a sua orientação heterossexual que tenta consumar ou comprovar.

Poderia surgir aqui uma contradição com o facto de ser recompensado quando afirma ter dormido com Berta Helena, uma vez que foi premiado com a condução do

4 Toma-se como referência as palavras proferidas num encontro com Lídia Jorge, ocorrido na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a 19 de Junho de 2007.

Pajero, mas de facto há um momento de reprovação por parte dos homens da colónia anterior a esse prémio e, entre um e outro, há um lapso temporal onde pode ter ocorrido outro acontecimento que justificasse a compensação. Berta Helena pode ser então lida como um escape para o jovem que tenta afirmar a sua identidade, que também inclui a orientação sexual, tentando, assim, ser mais plenamente dentro dos seus limites, fugindo ao que não é. E assim se pode entender melhor a relação intertextual que se estabelece de uma maneira muito presente e significativa com *Orlando* de Virgínia Woolf: a personagem Orlando pode ser vista como um movimento oscilante no género: de homem para mulher (cujo nome é masculino e é representado por actrizes como Isabelle Hupertt e Tilda Swinton), mas também como um ser que não é: "figura fora da vida, uma fuga à matéria" (JORGE, 2004, p.68), e por isso mesmo parece a Francisco, um ser em construção, que Orlando é uma personagem inútil: "Esse papel não presta, não existe ninguém neste mundo que possa ser ao mesmo tempo homem e mulher" (JORGE, 2004, p.45), ou seja, o oposto daquilo que Francisco quer delimitar para si próprio: definir-se enquanto ser de plena identidade.

O Teatro: ensinamentos para a vida

Os ensinamentos adquiridos em contexto teatral são, várias vezes, referidos e reflectidos por Berta Helena (geralmente introduzidos por "O teatro ensina" (JORGE, 2004, p.18, 19, 21, 38, 59, 75), permitindo-lhe entender os acontecimentos com uma determinada orientação.

Por exemplo, é com a experiência do teatro que ensina a "oscilar entre o grande e o exíguo, como se tivéssemos dois corpos" (JORGE, 2004, p.18) que ela se integra no espaço da praia que a decepcionou parcialmente, ou ainda a certeza de que "lutar desse modo indecoroso, por vezes, é a única forma de se alcançar o melhor de nós mesmos" (JORGE, 2004, p.19), o que faz com que a actriz não desista de papéis difíceis como o de *Orlando*. E a sua própria conduta reflectida e ponderada é justificada à luz dessas aprendizagens: "Quando uma pessoa no teatro é assaltada por uma pequena contrariedade, sabe que antes de agir deve pensar com vantagem no estado do seu país" (JORGE, 2004, p. 21).

Segundo Berta Helena, "O teatro ensina o que não ensina a vida" (JORGE, 2004, p.21), mas ela própria reconhece que nem sempre há uma correspondência entre vida e teatro: "Mas essa seria uma cena que não me diria respeito em vida" (JORGE, 2004, p.60), talvez porque, às vezes, não saiba fazer essa relação: "Era um desfecho. Como é que eu não tinha pressentido o desfecho vir a caminho, se todos os sinais me haviam sido dados?" (JORGE, 2004, p.73).

Regressando ao momento presente, Berta Helena relata também a sua frustração do desejo de ser uma grande actriz, com o adiamento definitivo de *Orlando*. Mas a sua capacidade de actriz e de pessoa é posta à prova uma última vez, e sai-se bem porque percebe a importância de mentir convincentemente, contrariando a sua vontade inicial que consistia em "contar toda a verdade, enquanto está pura no meu coração" (JORGE, 2004, p.43), assumindo que dormiu

com Francisco e que este foi muito feliz com ela, podendo assim atenuar a dor de uma mãe em luto:

> Afinal, era por essa prova que o homem tinha viajado. Afinal. Tudo lógico, tudo respeitável. Menti-lhe, disse que sim, assegurei-lhe que o rapaz tinha sido feliz muito. Disse-lhe, e tinha consciência de que ao dizer era credível (JORGE, 2004, p.76).

Até porque ela aprendera já: "O teatro ensina que uma parte substancial da vida é para perder" (JORGE, 2004, p.75) e de alguma forma é preciso lidar com essas perdas.

"A Bela Adormecida": intertextualidade e confronto

Este conto estabelece uma óbvia relação de intertextualidade[5] com a história de *A Bela Adormecida* (da qual existem várias versões, sendo as mais conhecidas as de Perrault e dos irmãos Grimm), não só pelo uso do mesmo título

5 Entende-se aqui por intertextualidade "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes […] par la présence effective d'un texte dans an autre", como a define Genette (1982, p. 8); enquanto que por confronto se entende uma actividade de colocação em paralelo de propriedades comuns por semelhança ou dissemelhança entre dois ou mais textos, uma vez que com Aguiar e Silva (2000, p. 629) "consideramos incorrecto falar-se de intertextualidade a propósito de características formais e semânticas que um texto partilha com outros textos, em virtude de um e outros se integrarem no mesmo género ou no mesmo subgénero literários". Assim, além desta relação com o conto tradicional, há ainda a paródia de *Hamlet*, já acima referida, e a importante alusão e referência a *Orlando* de Virginia Woolf, também já acima comentadas.

em que apenas se masculinizaram as palavras, mas também pela referência que a personagem Berta Helena faz à história:

> Ver-me dormir? Por quem me tomas?» - Tomado à letra, o rapaz continuava a ser cómico. Tive de lhe dizer – «Estás enganado, meu filho, há muitos anos que recebi o beijo dos meus príncipes…» (JORGE, 2004, p.49).

Semelhanças e diferenças no confronto entre os dois textos podem ainda ser delineadas. Se *A Bela Adormecida* deve ser entendida "como referência à iniciação sexual feminina" (RODRIGUES, 1978, p.96), *O Belo Adormecido* pode ser por sua vez uma referência à iniciação sexual masculina, porém focada não no iniciante, mas em quem tem o poder de iniciar. Existe, portanto, a troca de papéis neste conto em relação ao seu anterior, o que não é totalmente inusitado:

> Figuras masculinas e femininas aparecem nos mesmos papéis em contos de fadas. N'A Bela Adormecida é o príncipe que observa a rapariga a dormir; mas em Cupido e Psique e em muitos contos dele derivados, é Psique que observa Cupido a dormir e, tal como o príncipe, fica maravilhada com a beleza que vê. (BETTELHEIM, 1988, p. 287).

Neste conto, portanto, Francisco estaria no lugar da Bela, figurando Berta Helena no lugar do príncipe no ritual da iniciação sexual. Porém, enquanto no conto, a iniciante espera e o iniciador procura; no conto de Lídia

Jorge, acontece diferente: a possível iniciadora espera e recusa. Além destas trocas, é ainda possível ver, na colónia de homens, que há doutrinas que instigam o jovem a se conduzir e dão modelos de comportamento que este deverá seguir dentro de um determinado paradigma masculino; percebe-se que as fadas benfazejas ou nefastas estão presentes em todas as variantes da história tradicional. A própria colónia de homens, embora não sendo, a princípio, transmissora de atributos e qualidades como aquelas que ensinam, no entanto, modelos de comportamentos ao jovem, tem agora como foco instruí-lo para que este se engaje num determinado padrão masculino.

Se em *A Bela Adormecida,* o período de cem anos é suficiente e é cumprido para a passagem para a vida adulta, havendo, portanto, um desfecho feliz indiciado pelo beijo (ou pela narração da vida do casal após o encontro em algumas versões), em *O Belo Adormecido,* esse tempo de maturação ainda não chegou, o jovem não está preparado: o sono simboliza precisamente esse tempo de maturação que será necessário cumprir (ver quarto encontro) e que, sendo quebrado pelo próprio sujeito, voluntariamente, sem hipótese de regressão perante a recusa feminina, perante a pressão social representada pela colónia de homens, e pela incapacidade de sobreviver a elas, acaba por levar à destruição física do iniciante, como se o conto ensinasse, de alguma forma, tal como o conto de fadas: “não se preocupem e não tentem apressar as coisas – quando for a altura própria, o problema impossível resolve-se por si mesmo” (BETTELHEIM, 1988, p.295).

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**, 8.ed. Coimbra: Almedina, 2000; (1987).

BETTELHEIM, Bruno. **A Bela Adormecida. Psicanálise dos Contos de Fadas**. Lisboa: Bertrand Editora, 1988, p.285-98.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes – la littérature au second degré**. Paris : Seuil, 1982.

JORGE, Lídia. **A Instrumentalina e Outros Contos**, Lisboa: D. Quixote, 1997

______. **O Belo Adormecido**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

______. **Praça de Londres**. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

______. **Cálice de porto. Porto. Ficção** (org. de Arnaldo Saraiva). Porto: Asa, 2001.

RODRIGUES, Adriano Duarte. A Bela Adormecida: análise estrutural da narrativa. **Análise Psicológica.** Lisboa, n. 3, p. 89-97, abr. 1978.

SENA, Jorge de. **Visão Perpétua**. Lisboa: co-edição de Moraes Editores/IN-CM, 1982.

Livro do Desassossego: um evangelho por escrever

Cláudia Sousa

> *Releio, sim, estas páginas que representam horas pobres, pequenos sossegos ou ilusões, grandes esperanças desviadas para a paisagem, mágoas como quartos onde se não entra, certas vozes, um grande cansaço, o evangelho por escrever. Cada um tem a sua vaidade, e a vaidade de cada um é o seu esquecimento de que há outros com alma igual. A minha vaidade são algumas páginas, uns trechos, certas dúvidas...*
> *[...]*
> *Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos* (PESSOA, 1999, p. 97; p.164).

O processo inventivo de Fernando Pessoa rendeu, rende e renderá matéria-prima para os mais variados tipos de estudos, pois, diante de cada olhar, a obra pessoana assume um caráter metamórfico, oferecendo possibilidades de (re) leituras. Assim, sua fortuna crítica se torna grandiosa, num afluxo, aparentemente, de inesgotável exploração.

A capacidade para multiplicar-se parece estar irradiada pelo próprio nome do autor português. Ao tomarmos, criativamente, seu primeiro nome como um gerúndio, motivados pela proximidade morfológica que ele tem com essa forma verbal, podemos pensar que esse Fernando Pessoa se lançou a criar heterônimos, num movimento de pulsão contínua - cujo número não se pode, ainda, precisar -, por meio dos quais ele, Fernando, viveu *formando pessoas*.

Como abordar uma obra cujo próprio autor é um simulacro de escritor? Como analisar um livro que não o é? Investigar um *anti-livro* ou uma *subversão* seria um *desassossego*?

O *Livro do Desassossego*[1] – que teve a autoria atribuída ao semi-heterônimo Bernardo Soares (1999), ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa – é, curiosamente, um *corpus* relativamente pouco estudado, face à fortuna crítica dos demais heterônimos e de Pessoa, ele mesmo. Isso, provavelmente, decorre da própria história da concepção e composição até a estrutura e organização física do *Livro*, que teve a primeira edição organizada e transcrita pelas especialistas em estudos pessoanos, Maria Aliete Galhóz e

1 A partir de agora nos referiremos ao *Livro do Desassossego* (1999) como *LD*, seguido do número do trecho e da página.

Teresa Sobral Cunha, que foram as primeiras a se ocuparem em recolher os escritos referentes a esse *não-livro*. O *LD* vem à luz no ano de 1982, exatos quarenta e sete anos *post mortem* de Fernando Pessoa. Inicia-se uma comoção nos estudos sobre a obra estilhaçada e em prosa do poeta português.

Livro do Desassossego revela que Fernando Pessoa conseguiu – além da poesia, epopeia, ficção, crítica, teoria literária, etc. – manifestar-se através de mais gêneros textuais, a se dizer: fragmentos, máximas, aforismos e sentenças ou reflexões, mediante textos em prosa e de caráter ensaístico.

A intenção comunicativa do *LD* torna-se mais explícita do que a da maioria dos *corpora* literários deixados por Pessoa, uma vez que as categorias textuais supracitadas, ainda que carregadas de valor metafórico, assumem uma proporção metonímica, no sentido de concentrar, numa só matéria literária e filosófica, a visão do mundo que se pode extrair de toda a obra pessoana, uma vez que, no *Livro,* constatamos a multiplicidade de vozes latentes que denunciam o estilo peculiar, tanto do criador quanto das suas criaturas.

Logo, Bernardo Soares pode ser observado como um semi-heterônimo que se permite ao "fervilhar" de vários heterônimos pessoanos. E, ainda, pelos fragmentos do *LD,* observamos proposições que denotam alguns modelos de organização de mundo, expressando juízos de valores, com intenção de conduzir, direcionar, buscar respostas, num jogo filosófico que, em alguns momentos, parece buscar estabelecer paradigmas.

Ao se falar no *LD*, não é raro observar inquietações de diversas vertentes de estudos, pois ele é por natureza complexo e multifacetado, sobretudo para a época em que foi escrito. É uma obra aberta e, por isso, parcialmente incompreendida. Aspecto reconhecido pelo próprio autor:

> Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me "compreenda", os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efígie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo.
> Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e quando o compreendam, hão-de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrevi isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (*LD*, 191, p. 198).

Por Bernardo Soares, Pessoa confessa seu potencial, insatisfação, transição e transformação interior, cujas subjetividades decorriam das suas experiências diante do mundo. Profeticamente, ele inscreveu o processo pelo qual

se tornou reconhecido e comprovou que sempre esteve à frente do seu tempo. Cumpriu um ofício como uma espécie de sacerdote da escritura fragmentária, que em tantos momentos nos faz refletir e transitar entre os universos sagrado e profano. *Corpora* literários e heteronímicos criados por Fernando Pessoa geram questionamentos inesgotáveis e muitos, ainda, permanecem sem respostas. Pois, no que tange ao *LD*:

> [...] ficou como um projeto inconcluso, um conjunto de fragmentos escritos ao longo de toda a existência do poeta, e deixados por ele numa ordem (ou desordem) que nunca poderemos recuperar. Os textos, em sua maior parte manuscritos, numa caligrafia por vezes, críptica, foram traçados desordenadamente sobre toda a espécie de suporte. Alguns têm a menção *L. do D.*, outros não; alguns são datados, outros não. Pessoa hesitava muitas vezes em incluir ou não um fragmento no sempre adiado *Livro*, e em atribuir sua autoria semi-heteronímica. Esta foi inicialmente conferida a Vicente Guedes, posteriormente a Bernardo Soares. A revisão e ordenação final do texto ficaram, como outros projetos de Pessoa, irrealizados. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. XVI).

Vale salientar que muitos desses aspectos validam outras matérias-primas que ficaram por vir no fazer literário pessoano. Posteriormente, o *LD* passou a ser reeditado por diferentes organizadores e sofreu alterações na ordenação dos seus fragmentos, dadas as inúmeras possibilidades que Pessoa deixou em aberto. A prosa do *desassossego*

é fragmentária, no mais amplo sentido da palavra. Seu título não poderia ser mais pertinente, para os que sobre ela se debruçam, tanto para ler, pesquisar, criticar, quanto para ordenar o que ficou em plena desordem. Apesar de muitos dos fragmentos serem datados e com respectivos números de trechos, isso não facilitaria a composição deste *anti-livro*. É justamente neste ponto que o *LD* exerce uma espécie de fascínio e espanto diante da capacidade inventiva de Fernando Pessoa. Segundo Jorge de Sena, a respeito de Pessoa-Soares e do *LD*:

> Sem talento romanesco ou dramático (que só a aceitação da vida *como acção* possibilita), e com faculdades de poeta lírico e de raciocinador gratuito, situado no cepticismo total (e por isso cepticamente crente de um extra-mundo esotérico que lhe compensasse a dinâmica da recusa dialética do ser e do pensar), Fernando Pessoa pulverizou-se nas suas virtualidades: «não evoluo, viajo», disse um dos Fernandos Pessoas. E era verdade – não evoluía para homem vivo, mas, como efectivamente veio a acontecer, para grande poeta morto. Um grande poeta que foi muitas pessoas, nenhuma das quais era ele mesmo, como ele mesmo não era quem se apresentava como tal (SENA, 1984, p. 183).

Pela fala de Sena, vemos que a complexidade do escritor português está – utilizando a imagem borgeana – para um verdadeiro *jardim de veredas que se bifurcam*. O estudioso denuncia Pessoa como um “mentiroso” acerca de si mesmo, posto que não se consiga precisar em quantos ele

se desmembrou e sob quantos ele se camuflou. É evidente que podemos dizer, a favor de Pessoa e apoiados na psicanálise, que cada um de nós guarda em si a multiplicidade que beira a esquizofrenia, mas quantos de nós teríamos a genialidade necessária para converter cada configuração de subjetividades em um produtor "independente", dono de uma expressão própria e de grande valor artístico? Por enquanto, somente Pessoa. Assim:

> Não podemos saber quão verdadeiros foram para si mesmos, ou qual nos mentiu. São demasiados poetas, para que possamos sabê-lo, e sempre estará, entre nós eles, o que fizeram e o porquê valem. [...] escreveu para ser, e ser com uma intensidade que raros poetas do mundo se deram a si mesmos; e o outro fê-lo para não ser, com uma persistência de suicídio de vida. Camões transformou suas frustrações em triunfos. Pessoa transformou em frustrações admiráveis os seus triunfos sobre si mesmo. Um é o ser, o outro o não-ser.
> [...]
> É desse 'desassossego' que se apresenta o Livro. (SENA, 1984, p. 184-5).

É desse modo que passamos a conceber o *LD* como o livro que mais denuncia a dramaticidade, à qual Fernando Pessoa se dedicou: uma espécie de negação da própria vida. Um semi-heterônimo, simulacro de autor, com uma não-existência, cuja obra não ganhou uma versão, mas subverteu a tudo o que poderia se objetivar. O *desassossego* soariano segue uma via de mão dupla (dado que os

discursos, por vezes, contradizem-se) e se engrandece ao trilhar horizontes opostos.

Não são poucos os estudiosos da obra pessoana que afirmam constatar em Bernardo Soares uma multiplicidade de estilos de épocas literárias. Ele é (*é* porque não nasceu, morreu, nem sequer existiu) fragmentário, multifacetado e, portanto, híbrido no seu ser e no seu fazer literário. Soares é puro devir.

> *Assim se procura (im)possível evocação daquele* in fiere *que é, com o do* Fausto *– contrapartida poética do* Livro do Desassossego *recentemente revelada, ao que supomos, em toda a sua extensão –, projecção existência de Fernando Pessoa e igualmente projecção do seu devir literário, imagem mesma da complexa malha de progressos e regressos em que sempre esse fazer se institui e o* Livro, *em sua essência, necessariamente reproduz. Totalidade assim que, se bem entendemos , deve esta nova forma do* Livro do Desassossego, *em sua incerta luz, reflectir*. (CUNHA, 1990, p. 10. Grifos da autora).

Luz incerta, que produz uma constelação de fragmentos, que se arremessam em vias por vir. O *LD* entrou para a história da literatura sorrateiramente. Todavia, após seu aparecimento, ele se dilata aos olhos dos pesquisadores e, na medida em que os anos passam, o livro se torna uma fonte inesgotável para as críticas e teorias literárias, filosóficas, psicanalíticas, etc. Paralelamente, a escritura fragmentária – com inúmeras nuances de subjetividades – permite-nos experimentar várias travessias de leituras pelas linhas do

diário íntimo, do ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Assim, "O *Livro do Desassossego* é uma armadilha infernal para a crítica, que nunca poderá dominá-lo como 'obra', nem descartá-lo como 'lixo'." (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 219).

Os fragmentos do *LD* surgem em 1913, antes mesmo de Pessoa criar seu mais famoso trio de heterônimos, a se dizer, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Foi com o texto intitulado *Na Floresta do Alheamento*, que surgiu o projeto do *LD*, no qual a autoria é assumida por Pessoa, ele próprio. Ao lançar este texto, o autor destaca como sendo parte integrante do *Livro do Desassossego*, em estado de preparação. Preparação essa que tem como marco o ano de 1913 e passou a fazer parte do resto da vida do escritor português.

Antes de a autoria do *LD* ficar atribuída a Bernardo Soares, o escritor português cogitou o heterônimo Vicente Guedes para ser o autor do livro:

> [...] *responsável alheio pelo* Livro do Desassossego *que numerosos projectos editoriais e trechos prefaciais de Pessoa-em-si* [...] *E, porque vem a colação, desde já se adverte para o útil cotejo dos trechos de apresentação de Vicente Guedes, por Fernando Pessoa, e daqueles, bem diferenciados, com que Bernardo Soares há-se a si mesmo prefaciar-se na outra maneira do* desassossego *que será mais continuadamente a sua.* (CUNHA, 1990, p. 11. Grifos da autora).

Segundo Zenith (1999), o *LD* assumiu diferentes formas, ou seja, estilos textuais, com nuances de algumas tendências literárias. Inicialmente, assinado pelo próprio Pessoa, o *LD* apresenta fragmentos com estilo pós-simbolista e com títulos. Entretanto, ao longo do projeto do *desassossego*, os textos passam a ganhar um ar diarístico, íntimo e revelador das subjetividades do *eu* enunciador. Neste ponto, podemos observar, ainda segundo Zenith, que de "cariz mais pessoal, o autor seguiu o costume de se esconder por detrás de outros nomes, sendo o primeiro destes Vicente Guedes. Na verdade, Guedes começou por assinar só o diário (ou diários) que devia(m) fazer parte do *Livro do Desassossego*" (ZENITH, 1999, p. 20).

Posteriormente, a autoria do *LD* fica atribuída a Bernardo Soares. Sua escrita é arremessada para o universo literário. Curiosamente, Pessoa não definiu a data do nascimento do semi-heterônimo autor do *LD*, o que o faz diferir dos heterônimos mais populares criados pelo escritor português. Soares acompanhou seu criador até os últimos dias de vida.

Sobre o processo de semi-heteronímia pessoana, destacamos:

> Não esqueçamos também os semi-heterónimos, menos importantes e não tão desenvolvidos e explicitados como personalidades, mas de interesse excepcional, principalmente Bernardo Soares, "ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa". Pena é que o poeta não haja levado mais longe a sua *Teoria do desassossego* figurada aqui na mobilidade das

> nuvens: *Nuvens... Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que o não olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclui. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-me como se o velar do céu fosse um dos grandes perigos do meu destino. Nuvens...*
> [...]
> *Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que são nada, sendo eu nada também. Nuvens...*
> [...]
> Pode afirmar-se sem receio que, com a criação dos seus heterônimos, Fernando Pessoa pôs em causa o mundo tradicional da nossa poesia, fazendo tábua rasa de determinados valores líricos como, ao mesmo tempo fazia tábua rasa de correspondentes valores intelectuais e sociais. Que na realidade os heterónimos figuram a transmutação alquímica dos elementos, na busca do *lápis philosophorum* que é a chave da individualidade humana [...]. (QUADROS, [s/d], p. 186-92. Grifos do autor).

Diante da fala de Quadros, refletimos sobre os seguintes aspectos: a configuração da escritura em processo do *LD* pelas *nuvens*, que podem nos dar uma possível significação para a nebulosa que paira sobre o *Livro*, bem como o seu simulacro de autor. Essas *nuvens* destacadas por Quadros podem nos fazer pensar em certo plano pessoano de querer se fazer velar a *não-realidade* das multiplicidades de suas pessoas. Seria tudo simulacro (ou não) em face de

um semi-heterônimo? Pessoa não levaria mais adiante sua *teoria do desassossego*, porque ela permanece nas sendas de um devir e como o próprio Bernardo Soares afirmou: são tudo fragmentos.

Outro aspecto exposto por Quadros é o fato de que o escritor português "pôs em causa o mundo tradicional" (p. 192) não apenas da poesia, mas da prosa, das suas multifaces, desconstruindo e reconstruindo novos paradigmas para se pensar a literatura moderna, fazendo "tábua rasa de correspondentes valores intelectuais e sociais" (QUADROS, [s/d], p. 192), cujos axiomas foram extrapolados, muitas vezes pelos pensamentos filosóficos pessoanos, que fervilhavam através da sua capacidade inventiva e de sua capacidade de se multiplicar para significar a vida e as subjetividades humanas.

> *Esses são também os modelos de Bernardo Soares, não tão comprometido com fórmulas anteriores, mas com frequente emergência delas, há-de, por forma liberta e prevalecente, usar na sua fase final. Para esta fase se previa não só a adaptação dos anteriores caracteres psicológicos do semi--heterónimo, mas também dos* trechos variadamente consistentes, conquanto diversamente atribuídos, e contemporâneos da máscara que, sob esse mesmo nome, escrevera [...]. (CUNHA, 1991, p. 16. Grifos da autora).

A prosa do *desassossego* pode ser uma espécie de libertação, posto que sob o pretexto de um diário íntimo, de uma *autobiografia sem factos*, Pessoa atua como uma espécie de

iluminado que lança seus raios para nossos processos de escritas, espaços de fruição, análises teóricas e críticas literárias, dado que o *LD* é de "extrema modernidade: obra fragmentária, obra aberta, obra da ausência e do vazio do sujeito" (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 277).

Sob a égide de Bernardo Soares, que (d)escreve seu *desassossego* seguindo um estilo que pode, em alguns aspectos, assemelhar-se ao da Bíblia, porque nele está contida uma série de sentenças que expressam juízos de valor, de formas descontínuas que buscam, mesmo dentro de um pretenso *desassossego*, promover certa ordem ao caos interior e exterior do seu autor.

Acerca dos aspectos de várias narrativas reunidas dentro de um único *corpus* literário, destacamos:

> O *Livro do desassossego* apresenta vários estratos históricos e, independentemente da data da redação de cada um de seus textos, estes ora pertencem ainda ao século XIX, ora apontam para o fim do século XX e, talvez, para o XXI. Tinha razão Jorge de Sena quando viu, no *Livro,* vários livros. Parece-me, entretanto, que tinha menos razão ao considerar só o último em data como o "efectivo". Qualquer que fosse o projeto final de Pessoa, o *Livro* que ele nos deixou é esse conjunto de peças heteroclíticas, esse *puzzle* sem ajuste definitivo; e é essa heterogeneidade sem síntese que o torna, mais do que moderno, pós-moderno, se aceitarmos, heuristicamente, esse duvidoso conceito. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 277).

Entramos no século XXI e olhamos para o *LD* dentro das perspectivas pós-modernas, além de tantas outras, que nos revelam diferentes vertentes para se desenvolver estudos sobre um livro que abriga vários livros. Por vezes, encontramos um Soares clássico, moderno, niilista, decadentista, etc. Entretanto, nosso objetivo geral foi o de confrontar a leitura dos fragmentos soarianos, à luz de pressupostos críticos e teóricos acerca da escritura fragmentária. Logo:

> A poética do fragmento praticada por Bernardo Soares não é, assim, a assunção simples e constante da fragmentação do sujeito. Soares oscila entre a constituição e a desconstituição do sujeito, aspira à sua consistência e padece de seu *fading*. Como a maré, o sujeito do *Livro* tem suas enchentes e suas vazantes e, no movimento geral, resulta em "alma de espuma" (I, 138), "ninguém" (I, 30) (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 281. Grifos da autora).

Ao longo da leitura do *LD,* deparamo-nos com esse drama de um sujeito que se apresenta em *ruínas*. Ruínas que podem ser produto das dúvidas em confronto com as *certezas* de um *eu* diante de uma vida caótica. Eis duas sumárias demonstrações dessas desintegrações de um sujeito cartesiano:

> Para compreender-me, destruí-me. Compreender é esquecer de amar. Nada conheço mais ao mesmo tempo falso e significativo que aquele dito de Leonardo da Vinci de que se não pode amar ou odiar uma coisa senão depois de compreendê-la.

> A solidão desola-me; a companhia oprime-me. A presença de outra pessoa descaminha-me os pensamentos; sonho a sua presença com uma distração especial, que toda a minha atenção analítica não consegue definir. (*LD*, 48, p. 81).
> [...]
> Tudo que nos cerca se torna parte de nós, se nos infiltra na sensação de carne e da vida, e, baba da grande Aranha, nos liga subtilmente ao que está perto, enleando-nos num leito leve de morte lenta, onde baloiçamos ao vento. Tudo é nós, e nós somos tudo; mas de que serve isto, se tudo é nada? Um raio de sol, uma nuvem que a sombra súbita diz que passa, uma brisa que se ergue, o silêncio que se ergue quando ela cessa, um rosto ou outro, algumas vozes, o riso casual entre elas que falam, e depois a noite onde emergem sem sentido os hieróglifos quebrados das estrelas. (*LD*, 167, p. 180-1).

Observamos, também, a sutileza da escrita soariana, que pode ser olhada pelas lentes da metafísica e por tantos outros filtros e graus. Face aos fragmentos acima, podemos ilustrar esses aspectos de desintegração tanto da obra, quanto do sujeito que a redige, através da seguinte abordagem:

> [...] Ora, o *Livro do desassossego* lança uma névoa sobre essas questões. É uma obra de limites indefinidos de ordem incerta, assinada por um autor fantasmático que não alcança a individuação, que se parece aos bocados, com todos os outros do conjunto Pessoa sem ser, entretanto, identificável a nenhum deles. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 286).

A imensidão que compõe este *conjunto-Pessoa*, cujo espólio já soma cerca de setenta *heterônimos-escritores*, três figuras atraem maiores atenções, devido às suas obras terem sido concluídas, com tendências literárias mais identificáveis. Esta tríade é composta pelos heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Para cada um deles, Pessoa elaborou um conjunto descritivo, incluindo dia de nascimento, de morte e mapa astral.

Em uma correspondência destinada a Adolfo Casais Monteiro, o escritor português elabora uma espécie de diagnóstico para o seu processo de desdobramento heteronímico e fala um pouco sobre a gênese dos seus heterônimos, na qual relata, em 13 de janeiro de 1935, ano de sua morte:

> Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos – felizmente para mim e para os outros – materializam-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contato com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. [...] nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia [...] (PESSOA, 1998, p. 95).

Quanto ao processo de semi-heteronímia, destaca-se Bernardo Soares. Homem simples, que viveu modestamente na cidade de Lisboa, trabalhando como assistente contábil em um comércio de tecidos. "Conheceu" Fernando Pessoa em uma casa de pasto chamada *Pessoa*. O escritor português descreve Soares como seu "colega vespertino de restaurante" (PESSOA, 1999, p. 40), ao escrever o prefácio do *LD,* fala sobre o semi-heterônimo como um ente que:

> Nunca teve que se defrontar com as exigências do estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas – a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo – percebi sempre que ele alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou. Agrada-me pensar que, ainda que ao princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si – a publicação deste seu livro. Até nisto – é curioso descobri-lo – as circunstâncias, pondo ante ele quem, do meu carácter, lhe pudesse servir, lhe foram favoráveis. (PESSOA, 1999, p. 40-1).

Podemos relacionar algumas proximidades entre Pessoa e Soares, tais como: a infância e a orfandade; o tipo de moradia e estilo de vida modesta; o isolamento do ambiente social comum; a solidão; a condição de ter "vivido sempre

com uma falsa personalidade sua" (PESSOA, 1999, p. 41), o compromisso com a escrita, que os tornou seres à parte de certas convenções sociais, inclusive, ambos dedicaram-se às atividades empregatícias que não viessem a interferir na rotina de suas produções intelectuais. Enfim, são algumas vias de convergências e de *desassossegos* encontrados entre Pessoa e Soares.

Bernardo Soares não é Fernando Pessoa, mas, ao mesmo tempo, pode sê-lo, juntamente com os demais heterônimos, posto que Soares tornou-se conhecido como um semi-heterônimo. Ele apresenta um discurso híbrido, que denota relações íntimas com as múltiplas vozes criadas por Pessoa.

Ao nos aproximarmos de Soares e do seu diário íntimo, podemos ter uma ideia acerca da sua constituição, a partir de como Pessoa o descreve. O semi-heterônimo é uma espécie de mutilação do escritor português. Não tem vida própria. Ele é um contemplador e, por abdicação, descreve o que observa. Seu universo é o do sentir *versus* o pensar. Ele vive e, ao mesmo tempo, não existe. É *por* ele que Pessoa escreve o *LD* composto *por* Bernardo Soares. Desta preposição (*por*) podemos ir mais além, diante dos significados que dela podem emanar e que estão plenos nas entrelinhas de um *desassossego* de alta criatividade, o qual promove novas formas de se olhar para as experiências subjetivas do ser humano diante de um mundo objetivado, porém, fragmentado.

Vários aspectos nos levam a pensar que o *LD* parece ter sido um projeto de vida para Fernando Pessoa. Dentre eles, o de não ter sido concluído e escrito incessantemente por

mais de duas décadas. Pessoa deixou vários escritos relativos ao *Livro*. Através de cartas, ele registrou sua relação com a escritura em processo do seu *desassossego*. Vejamos alguns excertos do *LD* (1999, p. 502-3) de suas correspondências destinadas a Armando Cortes-Rodrigues:

> ... Nada tenho escrito que valha a pena mandar-lhe. Ricardo Reis e Álvaro futurista – silenciosos. Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro. ... O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. V. percebe que a última palavra diz respeito ao 'livro' do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando. (2 de setembro de 1914).
> [...]
> O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi quase um capítulo todo. (4 de outubro de 1914).
> [...]
> Ao meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego.* Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos. (19 de novembro de 1914).

Podemos observar que o *LD* parece extrair Pessoa de si mesmo, denotando um processo "doentio", involuntário e compulsivo. Adiante, o escritor deixa-se transparecer

de modo mais coordenado, em função de organizar suas publicações e fala a João Gaspar Simões (1999, p. 503-4):

> Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte: (1) *Portugal,* que é um livro pequeno de poemas (tem 41 ao todo), de que o *Mar Português* (*Contemporânea 4*) é a segunda parte; (2) *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B.S. não é um heterónimo, mas uma personalidade literária); (3) *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (com o prefácio de Ricardo Reis, e, em posfácio, as *Notas para a Recordação* do Álvaro de Campos). Mais tarde, no outro ano, seguirá, só ou com qualquer livro, *Cancioneiro* (ou outro título igualmente inexpressivo), onde reuniria (em Livros I a III ou I a IV) vários dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis salvo de essa maneira inexpressiva. Sucede, porém, que o *Livro do Desassossego* tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo. E, quanto ao Caeiro, estou indeciso... (28 de Julho de 1932).

Diante destes trechos, possivelmente, podemos nos aproximar um pouco mais da voz de Fernando Pessoa, ele mesmo. Foi pensando nisso que extraímos esses fragmentos para que o leitor tenha uma ínfima ideia de como se processava o modo inventivo pessoano e a relação dele com amigos e heterônimos.

Face ao exposto, observamos que, mesmo diante da riqueza do espólio pessoano, não se torna possível vislumbrar uma ordem definitiva para um livro que não teve um autor que apresentasse uma identidade real, posto que Soares *sobreviveu* em constantes desdobramentos de personalidades inscritas nas linhas de seu *desassossego*.

Evangelho por escrever no fazer literário de Bernardo Soares

> A glória nocturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido... E sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nas pedras e nas cavernas do afastamento do mundo. (*LD*, 4, p. 49).

Como vimos, o *LD* (ao longo dos seus 481 fragmentos) sugere uma instigante matéria contemplativa e passível de análises, as quais podem revelar algum ponto de convergência que impulsione modos de organização de mundo, na visão de Pessoa e *composta* por Bernardo Soares.

Contudo, vale ressaltar que "[...] Não se pode fixar uma estrutura das virtudes, pois são apenas valores parasitas; mas pode-se mais facilmente apontar uma ordem na desordem da *realia.*[...]" (BARTHES, 2004, p. 96. Grifo do autor). Desse mesmo modo, aproximamo-nos do *desassossego* soariano. Ora observamos um clamor de uma alma agitada pelas transformações interiores e exteriores ao ser, ora vemos uma postura revoltada e devotada a um fazer, com ar despretensioso, mas revelador de uma força motriz, que busca certa

ordenação. É um exercício de labor, que exige abdicação, dedicação e meditação, como o próprio Soares confessa:

> Viver uma vida desapaixonada e culta, ao relento das idéias, lendo, sonhando, e pensando em escrever, uma vida suficientemente lenta para estar sempre à beira do tédio, bastante meditada para se nunca encontrar nele. Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos. [...] Ser isto com um conhecimento seguro, nem alegre nem triste, reconhecido ao sol do seu brilho e às estrelas do seu afastamento. Não ser mais, não ter mais, não querer mais... (*LD,* 45, p. 79).

Logo, não poderíamos pensar em um fazer que se relacione a uma espécie de sacerdócio? Um sacerdócio que exigiu um projeto de vida abdicada e esmero para com a posteridade, sem, aparentemente, ocupar-se de uma possível fama literária.

> O projeto clássico de “equilibrar e rever” o conjunto [...] nunca seria realizado, e o adjetivo “composto”, no rascunho de título do *Livro* [...] soa como irônico. Malgrado suas resistências e nostalgias, Bernardo Soares é um escritor de nosso tempo sem Deus [...] e, conseqüentemente, sem Obra. A Bíblia é o modelo do Livro doravante impossível; a Retórica, o conjunto de regras de um livro eventual: “Como outros podem ler trechos da Bíblia, leio-os desta Retórica. Tenho a vantagem do repouso e da falta de devoção”. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 282-3).

Ao fazer remissão ao *LD*, atribuindo-lhe dados que podem ser relacionados com uma espécie de evangelho, Perrone-Moisés afirma que, a partir da leitura soariana, observamos um olhar que se lança para um campo, no qual um "infinito constelado recolhe-se e restringe-se às estrelas negras do tinteiro". (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 283).

Desse modo, o escritor do *LD* se submete ao sacerdócio para escrever seu *evangelho* diário, pulverizado de reflexões, as quais fazem o leitor, a cada entrelinha, erguer a cabeça, refletir e em seguida voltar a se debruçar sobre as linhas de um *desassossego* que, por vezes, busca promover um sossego através das sentenças carregadas de valores. Nessa experiência e movimentos de leitura (e de cabeça), lembramos de um motivo barthesiano que não passa despercebido, ao entrarmos em contato com o *LD*, pois ele promove o seguinte questionamento e vivência através da sua leitura:

> Nunca vos aconteceu, ao ler um livro, interromper constantemente a vossa leitura, não por desinteresse, mas, pelo contrário, por afluxo de idéias, de excitações, de associações? Numa palavra, não vos aconteceu *ler levantando a cabeça?* (BARTHES, 1984, p. 27).

Observamos que, muito embora o livro de Soares possa ser abordado por seus traços niilistas, não é essa nossa preocupação, mas a atitude comportamental desse simulacro

de autor, que renuncia à plenitude, mesmo que demonstre falsear essa renúncia:

> Uma tristeza de crepúsculo, feita de cansaços e de renúncias falsas em tédio de sentir qualquer coisa, uma dor como de um soluço parado ou de uma verdade obtida. Desenrola-se-me na alma desatenta esta paisagem de abdicações – áleas de gestos abandonados, canteiros altos de sonhos nem sequer bem sonhados, inconsequências, como muros de buxo dividindo caminhos vazios, suposições, como velhos tanques sem repuxo vivo, tudo se emaranha e se visualiza pobre no desalinho triste das minhas sensações confusas. (*LD*, 47, p. 81).

A partir destes fragmentos, voltamos a um pensamento barthesiano, o qual se aplica à leitura reflexiva proporcionada pelo *desassossego* soariano, quando o autor francês diz que, ao abrir um texto, o fundamental não é se ocupar em atribuir-lhe uma chave ou sistema de leitura para interpretá-lo livremente, experiência esta que o *desassossego* não promove tão facilmente. Para Barthes (1984), o importante é,

> [...] sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objectiva ou subjectiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia o jogo não deve ser compreendido como distracção, mas como um trabalho – do qual contudo o esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo (desde a psicanálise que sabemos que este corpo excede em muito a nossa memória e a nossa consciência) [...] (p. 28-9).

E, nesse espaço de fruição, o nosso corpo trabalha e fica *desassossegado* de tanto "ler levantando a cabeça". A cada pensamento expresso por Soares, surgem novas reflexões, questionamentos, desassossegos que se enveredam para além do exercício puro e simples da leitura do *LD*.

Quando estudamos o projeto literário pessoano, ficamos atônitos com o volume de sua produção e com o fato de ele não se fazer reconhecer através da materialização de suas obras. Fernando Pessoa falou por outros. Entretanto, podemos pensar, também, que o escritor português fez com que outros falassem por ele. Sua voz é múltipla e ecoa para um infinito de possibilidades de leituras, porque não temos a justa certeza de quem é a voz que fala na escritura fragmentária do *LD*, aqui em particular.

Contudo, no *desassossego* soariano há uma espécie de morte em vida, uma passividade contínua de entrega a um labor que soçobra as muitas *personas* de Pessoa, pois relembramos o quanto há de hibridismo na fala do semi-heterônimo com os demais heterônimos, com Pessoa, ele mesmo e com outras vozes que pairam em um inconsciente coletivo. Desse modo,

> Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire.

> S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence (BLANCHOT, 1980, p. 105) [2].

Diante do exposto, constatamos mais um dado na escritura de soariana, que é a *autobiografia sem factos* de um simulacro de autor. Um ser depressivo, que se confessa dia a dia, num diário que revela um homem de alma estilhaçada, com pensamentos contraditórios, interruptos e infindáveis. Sobre os estados de alma do autor do *LD* e do seu *evangelho por escrever*, voltamos a destacar:

> E na mesa do meu quarto absurdo, reles, empregado e anónimo, escrevo palavras como a salvação da alma e douro-me do poente impossível de montes altos vastos e longínquos, da minha estátua recebida por prazeres, e do anel de renúncia em meu dedo evangélico, jóia parada do meu desdém extático. (*LD*, 4, p. 49).

É desta forma que Soares discorre sobre seu cotidiano, num *caderno de impressões.* Como um observador, sempre à distância, ele busca relatar suas experiências numa

---

2 Escrever sua autobiografia, seja para se confessar, seja para se analisar, expor-se aos olhos de todos, como uma obra de arte é, talvez, buscar uma sobrevivência, mas por meio de um suicídio perpétuo – morte total enquanto fragmentária.
Escrever-se é deixar de ser para se confiar a um anfitrião – outrem, leitor – que só terá de agora em diante como carga e vida a vossa existência.
N. B.: Salvo menção ao contrário, as traduções dos trechos citados de originais em francês foram feitas com a colaboração de Márcio Venício Barbosa e Alyanne de Freitas Chacon.

espécie de *livro do mundo*, como se fosse um evangelho. Logo, podemos atribuir um perfil moralista para o semi--heterônimo pessoano. Ao longo dos seus dias, ele expressa sua condição humano-existencial. Parece um filósofo que pensa as causas e os efeitos do (e no) mundo. Por analogia com o que expõe Susini-Anastapoulos (1997), Soares nos dá um *livro da vida*, que pode estar para as experiências por ele mediadas, como também, para um veículo de mediação e reflexão das leituras por virem. Logo, o moralista Soares dá ao leitor seu *vademecum* como uma espécie de condutor para o bem. Vejamos alguns desses possíveis *condutores* de reflexões, através do *LD*:

> [...] A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. [...]. (*LD*, 1, p. 45).

> Retendo, da ciência, somente aquele preceito central, de que tudo é sujeito às leis fatais, contra as quais se não reage independentemente, porque reagir é elas terem feito que reagíssemos; e verificando como esse preceito se ajusta ao outro, mais antigo, da divina fatalidade das coisas, e curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida. (*LD*, 1, p. 46).

> [...] Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos, pois, que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira. (*LD*, 27, p. 63).

> [...] O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo. (*LD*, 27, p. 64).

> Somos todos escravos de circunstâncias externas: um dia de sol abre-nos campos largos (no meio de um café de viela); uma sombra no campo encolhe-nos para dentro, e abrigamo-nos mal na casa sem portas de nós mesmos; um chegar da noite, até entre coisas do dia, alarga, como um leque [que] se abra lento, a consciência íntima de dever-se repousar. (*LD*, 33, p. 69).

> Passar dos fantasmas da fé para os espectros da razão é somente ser mudado de cela. A arte, se nos liberta dos manipansos assentes e abstratos, também nos liberta das ideias generosas e das preocupações sociais – manipansos também. (*LD*, 34, p. 70).

Afora as inúmeras possibilidades de leituras mediadas pelos fragmentos do *LD*, Susini-Anastapoulos (1997, p. 246-7) aborda aspectos das subjetividades dos autores de fragmentos. A partir disso, entendemos que esses escritores se apresentam na forma de um eu, cujos veículos corpo, alma e coração estão sempre à sombra de um cansaço que se inscreve nos seus textos, na forma de um eu exausto e em constante desânimo. Em contrapartida, o autor do fragmento encontra resistência, pelo veículo mental, para desenvolver sua escritura numa espécie de ideal ontológico, o qual atribui um ar de superioridade ao texto fragmentário. Segundo a autora, Pessoa se enquadra nesta categoria, ao escrever um "evangelho do cansaço" (SUSINI-ANASTAPOULOS,

1997, p. 247). Sobre esse eu desencorajado, que se dedicou a um *sacerdócio* do pensar e do escrever, citamos:

> [...] Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, semelhança de clamor. Mas a reacção contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim!... (*LD*, 6, p. 50).

> [...] Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. [...]. (*LD*, 9, p. 53).

> Que há-de alguém confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é por que assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida. Minha tia velha fazia paciências durante o infinito do serão. Estas confissões do sentir são paciências

> minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. [...] (*LD*, 12, p. 54).

> Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos têm tido, a vontade pervertida de querer ter um sistema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do sistema; nisso, porém, não sou diferente dos outros. (*LD*, 84, p. 113).

Face ao exposto, podemos identificar princípios antitéticos. A cada *trecho-dia* de Bernardo Soares, observamos estados de alma, ideias, filosofias e comportamentos que estão sempre nesse movimento pendular, que é a força motriz da escritura fragmentária. Ela pode ir, também, do sagrado ao profano, uma vez que podemos fazer analogias entre esta "forma" literária e o modo pelo qual a Bíblia foi constituída.

Ao percorrer alguns desses parâmetros, buscamos validá-los através da escritura do *LD*, visando a estabelecer convergências com a dedicação *sacerdotal* soariana. Reforçamos que o gênero fragmentário apresenta características da dispersão, da disseminação, da evocação de uma perda da(s) parte(s) em face de uma totalidade anterior – no que tange aos princípios axiomáticos dos estilos de época que adotam o recurso da escritura fechada, com início, meio e fim delimitados.

Essa aparente negligência dos escritores de fragmentos parece ser o ponto atrativo das suas escrituras, mesmo que os olhares se apresentem do modo preconceituoso. Logo,

observamos que no *ofício sacerdotal* de Bernardo Soares, podem estar contidas algumas conjecturas do tipo:

> [...] Et l'auteur de poursuivre : « Il me semblait que tous les autres titres projetés pouvaient y être retenus à l'état de sous-titres. Aux fragments appartenait peut-être aussi le biographique en tant que fragments de la vie. L'utopique également. » Il faudra revenir longuement sur cette liaison entre le choix de la forme et l'éthos qui toujours le sous-tend.
> Qu'il s'agisse de simples désignations génériques (*aphorisme, maxime, sentence,* etc.), ou de définitions plus libres qui signalent, par le recours à la métaphore, une sorte de volonté d'innovation générique, les noms du fragment ne nous apprennent rien de décisif sur les textes ainsi identifiés et maintiennent ouverte la question de leurs véritables enjeux. (SUSINI-ANASTAPOULOS, 1997, p. 48). [3]

São, portanto, pelos fragmentos da vida, pelos traços biográficos que podemos questionar a relação de um evangelho por escrever através da leitura do *desassossego* de Bernardo Soares, que lança seus estilhaços de pensamentos

---

3 [...] E o autor é que deve prosseguir: "Parecia-me que todos os outros títulos projetados podiam ser mantidos no estado de subtítulos. Aos fragmentos, pertencia, talvez, também, o biográfico enquanto fragmentos da vida. O utópico igualmente." Será preciso retornar longamente a essa ligação entre a escolha da forma e o *ethos* que sempre o sustente.
Quer se trate de simples designações genéricas (*aforismo, máxima, sentença,* etc.), ou de definições mais livres que assinalam, pelo recurso à metáfora, uma espécie de vontade de inovação genérica, os nomes do fragmento não nos ensinam nada de decisivo sobre os textos assim identificados e mantêm aberta a questão de suas verdadeiras intenções.

para se repensar o mundo, o ser, a vida, enfim, o conjunto que compõe macro e microcosmo, mesmo que por vezes, muito do que experimentamos pelo *prazer do texto* soariano possa parecer utópico. Por isso, a questão fica em aberto – como afirma Susini-Anastapoulos –, tal como acontece com o fragmento, pois o humano que está inscrito na literatura do descontínuo é um ser em constante processo metamórfico.

Pela dedicação e abdicação do simulacro de autor do *LD*, podemos validar que:

> [...] Itinéraire spirituel et œuvre poétique se présentent donc comme une suite d'épisodes détachés, susceptibles de donner lieu à un nombre quasiment illimité de combinaisons. Élargissant l'interprétation de ce « désordre inachevable » , J. Thélôt estime qu'il signifie, au-delà de la crise subjetive, « l'histoire moderne, déplacement et ressassement dans la désertification des lieux, désertion du sens dans l'interminable banlieue du décentrement métaphysique » [...]. (SUSINI-ANASTAPOULOS, 1997, p. 63. Grifos da autora). [4]

4 [...] Itinerário espiritual e obra poética se apresentam então como uma sequência de episódios destacados, suscetíveis de dar lugar a um número quase ilimitado de combinações. Ampliando a interpretação dessa "desordem inacabável", J. Thélôt estima que ela signifique, além da crise subjetiva, "a história moderna, deslocamento e insaciabilidade na desertificação dos lugares, deserção do sentido na interminável periferia do descentramento metafísico [...]".

Ora, esse "itinerário espiritual" também se apresenta pleno na vida e obra de Fernando Pessoa. Ele registrou, através de diversas cartas, sua intenção de se dedicar a uma espécie de *evangelho por escrever*, sobre o qual Soares descreve em seu diário íntimo e metafísico. Como exemplo desta "estética da abdicação" para se instalar uma razão sensível pessoana, transcrevemos um trecho de uma carta do escritor português, destinada à Ofélia Queirós, em 29 de novembro de 1920:

> Peço que não faça como a gente vulgar, que é sempre reles; que não me volte a cara quando passe por si, nem tenha de mim uma recordação em que entre o rancor. Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do seu amor antigo e inútil.
> Que isto de «outras afeições» e de «outros caminhos» é consigo, Ofelinha, e não comigo. O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam.
> Não é necessário que compreenda isto. Basta que me conserve com carinho na sua lembrança, como eu, inalteravelmente, a conservarei na minha. (PESSOA, 1999, p. 362-3).

Ofélia Queirós ficou conhecida como o grande amor da vida de Pessoa. Eles trocaram inúmeras cartas e muitas delas podem nos remeter ao conhecido verso do poeta: “todas as cartas de amor são ridículas”. Através do enunciador epistolar que se revela bastante sentimental, podemos entrar em contato com outra face de Pessoa: um homem romântico, que não descuidava do esmero com que escrevia suas correspondências mais íntimas.

Foi através dessa carta que o poeta português rompeu em definitivo sua relação amorosa, em função do seu *sacerdócio*. Lembramos que é consabido seu envolvimento com vertentes espiritualistas, esotéricas, místicas, etc.

Em relação ao *corpus* literário soariano, podemos percorrer esse “itinerário espiritual”, mediante alguns fragmentos extraídos do *LD,* os quais emergem do *evangelho por escrever* e de uma total entrega, assumida pelo próprio Bernardo Soares:

> Sou como alguém que procura ao acaso, não sabendo onde foi oculto o objecto que lhe não disseram o que é. Jogamos às escondidas com ninguém. Há, algures, um subterfúgio transcendente, uma divindade fluida e só ouvida.
> [...]
> Cada um tem a sua vaidade, e a vaidade de cada um é o seu esquecimento de que há outros com alma igual. A minha vaidade são algumas páginas, uns trechos, certas dúvidas...
> Releio? Menti! Não ouso reler. Não posso reler. De que me serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada... (*LD*, 63, p. 97).

> [...]
> Choro sobre as minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem sentirão mais com o meu choro do que sentiram com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e portanto até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora, e é humano. Deus está calado. Por isso podemos amar o santo, mas não podemos amar a Deus. (*LD*, 64, p. 97-8).

Eis uma ínfima demonstração do que se procede na escritura diária de Soares. A partir desses fragmentos, buscamos validar o que Susini-Anastapoulos (1997. p. 63) relaciona ao "itinerário espiritual" mediante os traçados desta poética, cuja ordem e finalização inexistem.

No diário íntimo soariano, entramos em contato com um indivíduo que, em crise, busca, através da escritura fragmentária, simbolizar sua existência objetiva e subjetiva diante do mundo. Ele pensa, medita, reflete, critica, elabora e, a partir disso, deixa-se transbordar – pelo seu fazer literário – em movimentos antagônicos que, por vezes, promovem diferentes inversões de valores, podendo (ou não) culminar num processo caótico, na via das análises literárias.

Sobre isso, Barthes (2004) elabora um pensamento conclusivo sobre a prática regular do fragmento e, em seguida, a prática da escritura diarista, como produtos do esgotamento dos recursos dissertativos ("da dissertação destruída"). Desse modo, a escritura fragmentária ganha aderência de vários autores que, aparentemente, são

despretensiosos de reconhecimento imediato. Segundo o crítico francês, a prática do fragmento exige um esforço clandestino e voluntário. Aspecto que converge com o estudo de Susini-Anastapoulos:

> La dissimulation du journal par le recueil de fragments ou le glissement de l'un vers l'autre, sont grandement facilités par leur affinité morphologique et par leur vocation cummune à être « écriture du sujet ». C'est ainsi que R. Barthes a mis en évidence la dérive irrésistible de ses fragments vers le journal, alors même qu'il avait pleinement conscience du relatif discrédit frappant de nos jours le diarisme. Par le biais fragmentaire et comme clandestinement, il aurait cherché à rejoindre l'exercice gidien du Journal qui, de son propre aveu, fut sa « langue originelle », sa « soupe littéraire » [...] (SUSINI-ANASTAPOULOS, 1997, p. 73. Grifos da autora.).[5]

Ao dialogar com Barthes e Susini-Anastapoulos, podemos voltar o olhar mais apurado para o *LD*, visando a ratificar o que dissemos em relação às formas de dedicar as ações diárias visando a promover a criação de obras que não

---

5 A dissimulação do diário pela antologia de fragmentos ou o deslizamento de um para o outro são enormemente facilitados por sua afinidade morfológica e por sua vocação comum para ser "escritura do sujeito".
Foi assim que R. Barthes pôs em evidência a deriva irresistível de seus fragmentos na direção do diário, enquanto ele tinha plenamente consciência do relativo descrédito surpreendente dos nossos dias acerca do diarismo. Pela via fragmentária e, clandestinamente, ele teria procurado ligar-se ao exercício gidieno do Diário que, segundo ele mesmo confessa, foi sua "língua original", sua "sopa literária" [...].

teriam, de imediato, o seu reconhecimento como obra literária. E, no caso do livro de Soares, pensamos em um labor que configura um evangelho *por* escrever, que ficou em uma obra *por* vir, através de um livro composto *por* Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.

> [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-ser e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir, ao escrever, estamos num devir-mulher, num-devir animal ou vegetal, num devir--molécula, até num devir-imperceptível. Esses devires encadeiam-se uns aos outros, segundo uma linhagem particular [...] (DELEUZE, 1997, p. 11).

Assim como afirma Deleuze, face ao universo fragmentário, nada se encerra numa redoma de conceitos preestabelecidos. Tudo está em processo, num devir incessante.

Diante disso, olhamos para a *não-pessoa* de Bernardo Soares e constatamos que ele está praticamente inteiro nesse processo de devir deleuziano. Ora, o *LD* ficou inacabado e, portanto, num caso de devir. O simulacro de autor extravasou "qualquer matéria vivível ou vivida". Enfim, sua escrita não se separa do devir, inclusive do "devir-imperceptível", pois Soares é um escritor fantasmático. Ele escreveu um livro que não ganhou uma versão enquanto vivia ao lado de Pessoa. Do mesmo modo, como semi-heterônimo pessoano, não era matéria física. Ele foi e continua sendo puro devir.

Coincidentemente, a preposição *por* nos conduz a algumas reflexões sobre o porquê de Pessoa atribuir a autoria do *LD* a Bernardo Soares, bem como formular o título como *Livro do Desassossego*: composto *por* Bernardo Soares. Ora, a preposição proporciona uma contração de termos e, analogamente, pensamos numa aproximação de sentidos para a *contração* semi-heteronímica e para a *composição* Pessoa-Soares. Tomando-se o *por*, também, no sentido de uma *pré-posição*, que promove atos ou efeitos do que se expõe antes ou adiante, observamos que esse *por* tem a possibilidade de arremessar, simbolicamente, o *LD* para movimentos incessantes de devir. Enfim, são vários movimentos ininterruptos que envolvem a escritura fragmentária do *LD*.

Em textos curtos, podemos observar a concentração de pensamentos que, paradoxalmente, se estendem e abrem ideias, seguindo hipérboles infinitas. São verdadeiros portais para inúmeras reflexões, através de um recurso puramente linguístico, cuja precisão é perfeitamente adequada à abstração, que por sua vez é inerente à natureza humana.

Constatamos que, no campo da escritura fragmentária, nada se estabelece, posto que ela se apresenta como um terreno movediço para se ancorar em pilares teóricos mais concretos. Todavia, não é um terreno movediço que conduz à derrota ou à perdição, mas estabelece o sentido de espaço em movimento, no qual a produtividade se projeta ao infinito, estabelecendo para o leitor do *desassossego* pessoano um campo de visão que vai do desenho de seu tinteiro à infinita indiferença dos astros, ou do *desastre* de um livro que nunca se fecha.

Referências

BARTHES, Roland. La Rouchefoucauld: reflexões ou sentenças e máximas. In: ______. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 79-103.

______. **O rumor da língua.** Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

CUNHA, Teresa Sobral. Nota prévia. In: PESSOA, FERNANDO. **Livro do Desassossego**, por Vicente Guedes; Bernardo Soares. Leitura, fixação de inéditos, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Porto: Editorial Presença. 1990. v. 1.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, aquém do eu, além do outro**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. **Correspondência: 1905-1922**. Manuela Pereira da Silva (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

______. **Livro do Desassossego:** composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Richard Zenith (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

______. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa.** 2. ed. Lisboa: Editora Arcádia,[s/d]. (Coleção A Obra e o Homem).

SENA, Jorge de. Introdução ao Livro do Desassossego. In: FERNANDO pessoa & Cª heteronímia. (Estudos coligidos 1940-1978). 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 176-242.

SUSINI-ANASTAPOULOS, Françoise. **L'écriture fragmentaire**: définitions et enjeux. 1. ed. Paris: Universitaires de France, 1997.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Richard Zenith (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 13-36.

São Cristóvão: a redenção pelo amor fraternal na escrita da maturidade em Eça de Queiroz

Aldinida Medeiros

Em nenhuma outra criação seu espírito se move com tamanha liberdade. Na livre e alada inspiração, na riqueza e profundidade do símbolo, na comunhão directa e enternecida com a natureza, o "S. Cristóvão" afigura-se-nos um dos mais belos poemas jamais escritos em língua portuguesa.

Jaime Cortesão

De novo Cristóvão correu o mundo, servindo aos homens. Pelos descampados e pelos povoados, por longos Invernos, [...], corre o mundo, oferecendo seus braços. Os anos tinham passado, e Cristóvão era mais velho que os mais velhos carvalhos. [...] Mas cada dia o seu coração se enchia duma ternura maior e mais vaga. Por vezes, sentado numa pedra, à beira dum caminho, olhava as árvores, os campos [...] e sentia então como o desejo de apertar

> *toda a terra contra seu peito. Depois pensava que sobre ela viviam tantos miseráveis, tantos humildes, tantos enfermos, - e era um desejo de sondar até aos últimos recantos aquele mundo e de curar cada dor, matar cada fome, tornar o mundo alegre, são, perfeito.*
>
> ***Eça de Queiroz***

Apresentando um enredo que se diferencia do estilo característico de seus romances realistas, essa narrativa adquire uma tônica singular e proporciona ao leitor uma dinâmica de leitura bem diferente de suas demais obras, sobremaneira as mais conhecidas da crítica e do público. Publicado no volume póstumo *Últimas páginas, São Cristóvão* é uma versão da vida do to católico, narrada de uma forma magistral por Eça de Queiroz[1] e integra as *Lendas de santos*[2], juntamente com duas outras: *São frei Gil* e *Santo Onofre*.

Nesse breve estudo, observaremos alguns importantes aspectos dessa novela. Primeiramente, porque Eça se afasta, em muito, da escrita naturalista desenvolvida nos romances do início de sua carreira literária. Em segundo lugar, convém destacar o autor busca nos temas religiosos

---

1 Por opção convicta utilizo em todo o meu texto a grafia portuguesa do nome do escritor tal qual sua época de registro de nascimento: Queiroz, embora reconheça que os acordos ortográficos modificaram esta grafia atualmente para Queirós. Todavia, nas referências, respeito a grafia utilizada pelos críticos em seus ensaios e mantenho aquela que por cada ensaísta foi adotada. Com os adjetivos, o uso é normal: queirosiano, queirosiana.

2 *Últimas Página*s foi um volume organizado por Luís de Magalhães e editado pela Editora Lello e Irmão, em 1912. Em 1966, Maria de Queiroz, filha de Eça, prepara uma nova edição e mantém o nome *Lendas de Santos*, dado já na publicação anterior.

uma demonstração de crença que difere daquela doutrinária "imposta" pela religião católica e constrói um santo universalista, símbolo da caridade, mas desloca-o de sua origem e tempo, o que é bastante peculiar, conforme a assertiva de Cortesão:

> [...] ao transportar o Santo da Antiguidade para os últimos séculos medievais e do Próximo Oriente para o Ocidente, o escritor deu apenas o primeiro passo para universalizar a sua criação. Da lenda primitiva, tal como apareceu na *Légende Dorée*, de Jacques de Voragine, o romancista aproveita apenas o final [...] (CORTESÃO, 2001, p. 123).

Poderia, pois, ser tal recurso literário para uma identificação do leitor com o santo. Cristóvão ali, tão perto, nascido de servos, e tendo vivenciado os grandes acontecimentos da Idade Média; um Cristóvão europeu, talvez mais perto dos portugueses que da Ásia, pois que asiático ele já era em sua verdadeira nacionalidade. Cabia, então, à ficção trazer a lenda para mais próximo e assim irradiar Cristóvão para outras nações e, por que não (?) continentes.

Outrossim, porque, para escrever o São Cristóvão, Eça de Queiroz baseia-se na vida de alguns santos, como, por exemplo, São Francisco de Assis. Para expor sua visão, com base nas leituras proudhonianas, do cristianismo social, ou seja, do cristianismo que vai, tal como na vida de Cristóvão, o protagonista, da fé à caridade da ação com base nos ensinamentos do Cristo.

O enredo dessa novela é sobre a vida do filho de um lenhador e de uma fiandeira, servos humildes e bons de um feudo qualquer. A chegada desse filho - Cristóvão - é anunciada ao pai por um anjo, o que remete a narrativa à intertextualidade explícita com a anunciação que Maria, mãe de Jesus, recebeu do anjo Gabriel, um dos muitos vínculos ficcionais do texto com a lenda contada pela versão do cristianismo. A criança, portanto, passa a ser muito esperada, mas, ao nascer, decepciona os pais pela feiura. Nasce enorme, com uma estrutura corpórea avantajada e em tudo diferente do que sonharam, principalmente por se tratar de um filho anunciado por um anjo, que, na ansiedade dos pais, deveria ser de feições como a do Cristo. Ao contrário disso, nasce:

> Escuro, coberto duma pele rugosa e áspera: com uma face vaga, informe, onde as feições faziam como vagas protuberâncias nodosas; as mãos enormes enclavinhadas sobre o ventre felpudo; torto das penas que findavam em dois pés agudos, como os dum fauno, - todo ele parecia uma raiz sombria, raiz de árvore estranha, ainda negra da terra negra de que fora arrancada. E nem gemia. Era como um rudimento dum ser vegetal (QUEIROZ, 2002, p. 22)

Os pais, apesar de ampará-lo e criá-lo no convívio normal da família, não eram apegados ao menino, viam em sua feiura física a concretização da decepção pela qual passaram, pois Cristóvão havia sido anunciado por um anjo. Em visível intertextualidade bíblica, seu nascimento teve uma

aura de prenúncio, como o do Menino Jesus. Mas ao contrário, Cristóvão nasce feio; seus pais sofrem pelos comentários da vizinhança, todos temem o menino que cresce avantajadamente. A enorme diferença de Cristóvão chega mesmo a deprimir sua mãe e esta sucumbe ao desgosto de ter um filho com aparência tão monstruosa. E, para piorar toda a situação, até os quatro anos, o menino não falava, não emitia uma palavra.

> O único som que saía cavo e grosso, dos seus lábios cor de autora, era Hã! Hã! Se tinha sede apontava com um grande dedo, rosnava: Hã! Hã! [...] A pobre mulher já perdera a doce esperança de o ouvir jamais chamar *mãe* e *pai*. Já não duvidava de ter concebido um imbecil, um mudo. [...] Já na aldeia, entre os servos do castelo, corria que o filho do lenhador era um monstro. (QUEIROZ, 2002, p. 25).

É neste ser tão rudimentar e tão diferente das formas humanas, comumente aclamadas pela beleza, que os ensinamentos sobre o amor ao próximo serão, magistralmente, expressados por Eça de Queiroz. Justamente por ter sido rejeitado, desde cedo, e todos terem se afastado em decorrência de seu aspecto monstruoso, o menino cresce solitário, tendo como companhia constante apenas os seres da natureza: os pássaros, a vegetação. Todos esses o reverenciam de uma forma harmônica, em contraponto aos maus tratos que vão lhe desferir, em todo o texto, os seres humanos. Por isso, talvez, ele esteja configurado como uma imagem de constante oposição entre a força da natureza - sobretudo o instinto humano - e a civilização, entre

o paganismo e o cristianismo, pois, embora voltado para a prática da caridade, Cristóvão desconhece, durante quase toda a narrativa, a doutrina católica.

Outro aspecto que observamos são algumas referências ao paganismo, em sutis correlações entre o protagonista e o deus da mitologia, Pã, tal como se pode observar na caracterização "pés de fauno" de Cristóvão. De modo que o protagonista é um ser híbrido, notadamente com características de Cristo e de Pã e revestido do amor pela natureza que caracteriza o franciscanismo, pois, a seguirmos as palavras de Jaime Cortesão, "[…] desde a correspondência de Fradique Mendes se multiplicam na sua obra as referências a S. Francisco de Assis" (CORTESÃO, 2001, p. 78). O que se pode, aliás, constatar no *Frei Genebro*, que, segundo a descrição, no conto de mesmo nome, era amigo e discípulo do fundador da ordem fransciscana.

Na novela aqui em estudo, através do hibridismo presente em Cristóvão, Eça de Queiroz constrói um ideário panteísta, através de irrupções pulsionais do instinto, dando voz à natureza. Em diversos trechos, o próprio Cristóvão é parte da natureza, confundindo-se com esta ou mesmo irrompendo daí como um ser vegetal. Mais que isso, Cristóvão ama a natureza, ela é seu abrigo, sua casa e, por vezes, parece ser sua própria alma:

> [...] Já corria a sua grossa mão sobre a doçura dos musgos; trepava aos troncos para espreitar para dentro da densidão das folhagens; estirava-se no meio das relvas altas, rolando os seus cabelos crespos pela brancura das margaridas. E ao mesmo tempo descobria, dentro

> de toda esta natureza, uma vida múltipla, vasta, ativa e maravilhosa. A terra, que ele remexia com seus dedos grossos, estava toda mole dos vermes que a habitavam; cada hastezinha de relva abrigava um povo de insetos, mais numerosa que a gente da aldeia [...] (QUEIROZ, 2002, p. 33).

Triste, perdido e solitário é condição de Cristóvão, após a morte do pai, com quem vivera harmonicamente desde que a mãe morrera. É, como sempre, na natureza que ele se refugia até se refazer da dor pela perda dos dois entes queridos. "Quase esquecera os homens: e no seu espírito simples apenas muito confusamente restava a memória dos casais, dos lugares, e das crianças rindo [...]" (QUEIROZ, 2002, p.38). Sua jornada de peregrinações (de/por) amor ao próximo se inicia após muito tempo isolado na montanha refazendo-se dessas perdas. Nesse ínterim, Cristóvão é já adulto, e a população da aldeia se espanta diante de sua figura e da descomunal altura:

> O seu vasto corpo crescera ainda, e a sua grenha ruiva ia mais alta que as mais altas árvores; lento nos movimentos, cada um dos seus passos parecia despregar-se do chão, com dificuldade; todo ele cheirava a torrão e a arvoredo; uma barba ruiva, como um capim queimado, cobria-lhe a face: - e os seus olhos azuis conservavam, como os duma criança, um espanto perpétuo. (QUEIROZ, 2002, p. 39).

O amor ao próximo como temática não se resume unicamente a esta novela. Em diversos contos, como *Frei Genebro*, *A morte de Jesus*, *O Suave Milagre*, Eça se dirige ao tema do cristianismo. Não no sentido de explicar ou combater a religião católica. Mas, como se estivesse a dar um testemunho de que acredita nas ações de um evangelho pragmático, que deveria ter sido sempre muito mais vivenciado pelo clero que servido de doutrinação à população em massa.

Sabemos que, em vários textos, Eça explora esse lado místico da vida, embora grande parte dos leitores conheça apenas o Eça realista-naturalista, aquele da intensa crítica aos padres, ao molde de um Amaro e do Cônego Dias, ou às beatas, como a Senhora Joaneira e a Titi em *A relíquia*. A crítica através destas personagens é clara: viviam preocupados em pregar – uma doutrina que não praticavam - e levar uma vida muito cômoda. Crítica esta que, aliás, está muito bem fundamentada ideologicamente no discurso de uma das suas personagens mais elaboradas, como se vê nitidamente em *O crime do padre Amaro*. O sacerdote que seduz Amélia é o ápice desse comodismo dado ao clero da época.

Contudo, há, ao que nos parece, uma admiração velada do escritor pelos santos que escolhiam a vida no deserto, a vida rigorosa e simples, que mais imitavam a Jesus. Exemplo disso é a santidade que ele atribuiu ao cardeal Manning, realizando certa comparação deste com São Francisco de Assis.

Em parte, isso não é puramente original nesse escritor, pois se deve também ao ideal da geração de 70, visto

que semelhante postura também se percebe em Guerra Junqueiro – *A velhice do padre eterno* – e em alguns poemas de Antero de Quental. A própria figura de João Eduardo, em *O crime do padre Amaro*, já esboça – e aqui dizemos com ênfase que apenas esboça – esse pensamento queirosiano, de que não é preciso ser submisso à religião para ser bom, para ser honesto e ter valores humanitários. Assim, apesar de sabermos que as lendas referentes aos três santos estão situadas no contexto da fase da maturidade literária do autor de *Frei Genebro*, lembramos que essa linha temática se faz presente em sua obra, ainda que em esboço, desde muito tempo. Fácil de constatar esta observação é exemplificarmos que a mesma ideologia que aponta um messianismo, um encaminhamento profético no *Suave milagre*, encontra-se também no *São Cristóvão*.

Beatriz Berrini, em seu ensaio *Sobre santos e santidade em Eça de Queirós* assegura que:

> Eça de Queiroz na maturidade, por exemplo, deu um testemunho sério e comovente a respeito daquilo que entendia por santidade, ao escrever sobre o cardeal Manning, por ocasião do seu falecimento [...]. (BERRINI, 2004, p.13).

Em vários textos seus, há menções a Deus, à natureza, a um modo de viver cristão que denotam um olhar bem peculiar, uma crítica tipicamente eciana ao desvio de uma santidade praticada outrora pelos religiosos, sobremaneira

aos moldes franciscanos. De acordo com Berrini, aludindo à adesão de Eça às novas doutrinas do final do século XIX:

> Tal atração poderia justificar-se pela sua profunda frustração ante a disparidade existente entre a doutrina evangélica e sua prática pelos cristãos, sobretudo os mais categorizados. Ou não? Não terá, ele também, bebido o pessimismo schopenhaueriano, tão disseminado entre os intelectuais, e a tal ponto que o fará repetidamente presente *n'A cidade e as serras*? Não terá havido uma influência da França, que então passava por uma renovação espiritual, como ele próprio recorda no seu *Positivismo e Idealismo*? (BERRINI, 2004, p. 17).

Faz-se importante destacar que dois aspectos norteiam a escrita das *Lendas de Santos*: uma visão que Eça de Queiroz tem do socialismo cristão, ou seja, o Cristianismo como opção pragmática mais que doutrinária, e uma adesão ao franciscanismo como um dos exemplos da prática do amor e caridade ao próximo. O autor de *O primo Basílio* já esboçara desde cedo sua visão mística da vida, num sentido de compreensão que em muito divergia do tipo de prática religiosa que se cultivava no século XIX. Ainda muito jovem, no jornal *Districto de Évora,* pela verve cronista, ele escreve:

> Nós às vezes esquecemos d'Ele, de Deus. Andamos tão atentos ao nosso pequeno palmo de terra, tão atarefados às nossas agitações imperceptíveis, que não vemos quem lá em cima, entre a luz serena e a pureza imarcescível, fecunda e retrai a vida. (QUEIROZ, 2000, p. 411).

Corrobora com as palavras do próprio escritor o ensaio de Jaime Cortesão, *Eça de Que e a questão social*, no qual encontramos que:

> De 1892 até 1898 em que podemos acompanhar, ano a ano na Gazeta e na Revista Moderna, as suas reacções íntimas perante os acontecimentos internacionais, vemos aquela tendência para uma espécie de socialismo espiritualista [...] progredir e definir-se.
> Para ele, socialismo e santidade passam a fundir-se nas suas mais altas expressões; e os grandes progressos do movimento socialista realizam-se no íntimo das consciências, que acordam para a fraternidade universal. (CORTESÃO, 2001, p. 58).

Ambientada na Idade Média, a narrativa do *São Cristóvão* nos permite um "passeio" por vários momentos e alguns dos principais acontecimentos que marcaram esse período de intenso domínio da Igreja, que chega praticamente à tirania com o Tribunal do Santo Ofício. A grande mortandade e o estado desolador em que ficou a Europa com a Peste Negra – numa cena comovente em que são enterrados os cadáveres abandonados –, o culto ao demônio, pelas invocações de magia negra, tendo as bruxas como figuras satânicas, ou o momento em que os camponeses se revoltam contra os nobres – a *Jacquerie* – são destaques do enredo. Entretanto, nenhuma dessas alusões é feita de forma explicitamente nomeada. Tudo está ali, possível de ser percebido no texto, diluído, fluido, a mercê da percepção do leitor. O Eça que escreve o *São Cristóvão*, escritor já maduro e com larga experiência acumulada, trabalha bem

o jogo da percepção, possibilitando pistas envolventes para que o leitor adentre a tessitura densa e, por vezes, um tanto lúdica, do seu jogo narrativo.

Podemos destacar dois desses momentos como marcantes para exemplificar a trajetória de Cristóvão: primeiro, a exaltação do amor servil, quando, em contato com a peste negra que assolara toda uma aldeia, ele socorre os doentes, dá-lhes água, limpa as ruas, enterra os mortos, enfim, cuida dos que ali ficaram esquecidos pelos que fugiam da contaminação fétida dos ferimentos causados pela doença. Cristóvão ignora tudo isso em nome do seu amor extremado pelo próximo:

> Então o homem aconselhou que fugisse, porque a cidade toda morria de peste negra. [...] Atrás, outros homens, de faces sinistras, com correntes aos pés, traziam outros mortos... Eram os forçados das galés, que iam enterrar os mortos [...] Cristóvão tomou aos ombros os dois mortos que jaziam junto à fonte e começou a seguir os forçados. [...] Cristóvão sacudiu as mãos da terra, e sem atender aos brados dos soldados que o chamavam recolheu a cidade [...] Então, durante todo o dia percorreu as ruas, socorrendo os que caíam, desviando os mortos das calçadas – e ao escurecer já se tornara tão familiar, que das gelosias gritavam: 'Eh homem!' Ele vinha, carregava os mortos para a vala, limpava a imundície dos pátios, corria a encher as bilhas de água e mesmo alimentava as crianças que choravam sozinhas nos seus casebres. (QUEIROZ, 2002, p. 58).

O outro momento é quando Cristóvão lidera os *Jacques*, pondo-se a serviço destes na luta por comida e justiça social.

Esse é o principal momento em que, na novela, Eça instaura sua visão resultante das leituras socialistas, pondo o santo católico em meio aos trabalhadores explorados e suas lutas sociais, diferenciando-o da visão somente milagreira que é comum ser atribuída aos santos católicos:

> Mas então, dentre a multidão que embaixo se agitava, um velho avançou, sem armas, com um ramo de oliveira na mão, - e caminhou para Cristóvão. Ao meio da colina parou, e erguendo os braços perguntou a Cristóvão porque os atacava ele, servo, que decerto sofria da servidão, a eles, servos também, que no fim de tantos tempos de sofrimento só queriam partilhar de algumas das doçuras da terra? (QUEIROZ, 2002, p. 100).

Cristóvão, que primeiramente reagira ao grupo de revoltosos, ao conhecer seus motivos, passa a segui-los e defendê-los, sendo-lhe atribuída pelo narrador a imagem de um pai que cuida dos filhos; momento único em que assume uma espécie de comando de uma situação:

> Então começou, de castelo em castelo, através das províncias a marcha dos Jacques. Das aldeias por onde eles passavam corriam a juntar-se-lhes miseráveis, servos revoltados, mendigos. Agora era uma multidão imensa que enchia os caminhos. Mas não havia neles nem violência, nem cólera. Iam mostrando, através das baronias ricas, a sua miséria de servos, e sem violência pediam esmola. Cristóvão era como um grande pai, que mendigava com os seus filhos, pelos caminhos [...]. (QUEIROZ, 2002, p. 105).

Vejamos que a ideia do “grande pai”, mendigando com seus filhos pelos caminhos, atribui analogamente a Cristóvão uma das categorias da Trindade, em que há o pai, o filho e o espírito. Aspecto este que só se torna pertinente ao leitor que consegue adentrar a tais dicas que anteriormente mencionamos. Nesse caso, a imagem de Pai, relacionada a um movimento de intensa barbárie, como é caracterizada a *Jaccquerie*, faz-nos deduzir que tem a função de abrandar o próprio caráter sanguinário do movimento. A imagem doce e sincera do gigante Cristóvão, a guiar aqueles camponeses famintos de justiça, remete a uma justiça messiânica. Aponta para uma solução encontrada por uma revolução através do amor muito mais que através do massacre.

Diante de uma novela cuja narrativa seduz não só pela linguagem, mas também pela articulação temática, compondo uma época da qual se extrai fatos marcantes, com um narrador astuto que leva o leitor à reflexão, muitas observações surgem, e a novela queirosiana *São Cristóvão* pode-se tornar um manancial para estudos diversos. Eça, já em fase final de sua escritura, com bastante experiência literária, elabora um santo que é um puro exemplo de amor à natureza, um panteísta, um ser cristão que, entre outras coisas, personifica o deus pagão Pã. Esse Cristóvão, um gigante com força hercúlea, heterodoxo, é a própria metáfora do instinto, da força, e do amor à natureza, lugar onde sempre se refugia quando maltratado pelos seus semelhantes.

É de se perguntar, pois, o que levaria um escritor como Eça de Queiroz a escrever três lendas de santos - duas delas

não concluídas, *São Frei Gil* e *Santo Onofre* - e um dicionário de milagres, se tanta crítica há, em seus romances, ao clero e à Igreja Católica. Todavia, é justamente o feitio que nosso autor vai dar aos santos que diferenciará seu estilo nessa escrita hagiográfica. Partindo disso, é algo curioso as lendas de santos não terem como personagens os santos de destaque da Igreja: São Pedro, São Paulo, São Francisco, ou o próprio Santo Antônio, que é de origem lisboeta. Todavia, uma possível explicação é que o *Flos Sanctorum*, muito consultado por Eça de Queiroz, apresenta uma lenda do São Cristóvão que pode ter sido a base de sua novela. *Christophorus*, que vem do grego Άγιος Χριστόφορος, é um santo sobre o qual pouco se sabe. A lenda divulgada pela Igreja Católica ganhou dimensões muito maiores que acabaram por ocultar a biografia.

Por esse caminho, podemos inferir que a visão eciana dos santos – sobremaneira os escolhidos para as lendas e também São Francisco – seriam uma espécie de resposta do escritor às próprias críticas por ele levantadas ao longo de sua obra. O momento da escrita das *Lendas de santos* é um período em que se revive o neo-franciscanismo na Europa. E São Francisco era, por essência, um panteísta. Não é de se admirar, pois, que em várias passagens de seus textos, Eça aborde a natureza como um elo que leva a Deus. Esse seu modo panteísta de enxergá-la é, possivelmente, o que o faz mencionar aspectos da vida em retiro, no texto *Santo Onofre*.

O texto que resulta dessa escritura rica e amadurecida bem poderia ser intitulado "Uma fábula sobre a estupidez humana", afinal, nessa leitura de Cristóvão enquanto santo

da Igreja católica, Eça faz com que nos deparemos o tempo inteiro com demonstrações de egoísmo, insensibilidade e perversidade humanas:

> Se o injuriavam, baixava a face humildemente. Se o espancavam ficava imóvel e quieto sob os golpes. Se o despediam, apanhava o seu bordão e partia suspirando. [...] Se havia algum grande lamaçal, ficava à beira dele para passar aos ombros os homens e os animais. Era ele que partia as rochas, para se construírem caminhos. E nas florestas onde sabia que deviam passar caravanas de mercadores, acendia grandes fogueiras para afugentar javalis. (QUEIROZ, 2002, p. 111).

Tudo isso vivencia o protagonista, que suporta, sem entender, a maldade alheia, não obstante a sua vontade premente de ajudar a todos que conhece ou quem cruza seu caminho; e há, ainda, sua ingenuidade e bondade constantes para com todos os seus semelhantes.

Chamamos a atenção para a escrita das Lendas de santos, especialmente o São Cristóvão, a fim de também mostrarmos essa nuança da escrita queirosiana: Eça como um historiador crítico dos temas relacionados à santidade. Apesar de escrever num tom menos ácido, aliás, em tom bem mais ameno em relação aos textos de cunho essencialmente realista/naturalista, nos quais predominava a crítica social, Eça deixa entrever sua posição em relação à igreja, à classe abastada da sociedade, ou seja, os valores que estiveram fortemente presentes em seus textos nomeadamente realistas ainda ecoam em *São Cristóvão*, mas agora de forma diferente.

Uma das maneiras de pensar a santidade está na versão prática de vivenciar o evangelho e, justamente por isso, os acontecimentos no enredo de *São Cristóvão* vão da caridade para a militância. Cristóvão, longe de ser somente o santo configurado pelo misticismo medieval, vai do serviço aos pobres à revolução em favor destes. Torna-se, portanto, um agente de revolução social. Eça, que assistira à fermentação das novas ideologias advindas da ideia de revolução e tinha em sua preferência de leitura os livros de Proudhon, constrói seu Cristo-Pã – Cristóvão – mais voltado para as teorias socialistas.

O próprio Eça faz referência a essa sua visão socialista de mundo - que para ele seria melhor religião que o cristianismo - em *Cartas de Inglaterra*, quando afirma:

> [...] talvez um dia, quando o socialismo for religião de Estado, se vejam em nichos de templo, com uma lamparina de frente, as imagens dos santos padres da revolução: Proudhon de óculos, Bakunine parecendo um urso sob as suas peles russas, Karl Marx apoiado ao cajado simbólico do pastor de almas tristes. (QUEIROZ, 2006).

É com base em tais palavras que nos sentimos motivados a buscar, em textos aparentemente hagiográficos, um socialismo pragmático, queirosiano, pois um olhar mais atento aponta-nos que a narrativa do *São Cristóvão* é, ao mesmo tempo, até mais que a história de uma época, conforme mencionamos acima. É a história de uma consciência. Dentro da perspectiva da ideologia da geração de 70, o

século XIX não só pretendia reformular instituições, como pretendia reconstituir uma nova visão da História, acrescentando-lhe uma visão crítica, voltando o enfoque para uma visão de igreja mais inocente, mais pura, menos doutrinária, com um Deus menos severo e padres exercendo menos poderes sobre as almas humanas; o que possibilitaria uma visão do homem e do mundo dentro de um idealismo renovador.

Um autor com uma prosa de densidade poética como a que se constata na obra de Eça, um escritor que, diplomata, preocupou-se com questões políticas e humanitárias – como o caso dos *Coolies*, em Cuba – demonstrando o olhar do ser humano preocupado com seus semelhantes. Esse é o Eça de Queiroz que encontramos no *São Cristóvão*.

Referências

AGUIAR, Cláudio. Eça de Queiroz e a crise do nacionalismo. Estudos Portugueses: 150 anos de Eça de Queirós. **Estudos Portugueses,** Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, n. 6, p. 63 – 72, 1996.

BERRINI, Beatriz. Sobre santos e santidade em Eça de Queiroz. **Estudos Portugueses**, Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, n. 7, p. 13-23, 2004.

CORTESÃO, Jaime. **Eça de Queiroz e a questão social**. Lisboa: Imprensa nacional Casa da Moeda, 2001.

QUEIROZ, Eça de. **Cartas de Inglaterra**. Disponível em <http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/je76v_18860220_189/je76v_18860220_189.html> Acesso em: 20 set. 2006.

______. **Dicionário de milagres**. v. 26. Lisboa: Livros do Brasil, [s/d]. V. 26.

______. **Vidas de Santos:** São Cristóvão, Santo Onofre e São Frei Gil. São Paulo: Casa da palavra, 2002.

______. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. V. 3.

RODRÍGUEZ, Joel. **O estudo de Guerra da Cal sobre *A Relíquia* e a luta por um novo discurso canonizador queirosiano.** *Queirosiana*: estudos sobre Eça de Queiroz e sua geração. Fundação Eça de Queiroz, Portugal, 2002/2003. p. 53 – 72.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1988.

REIS, Carlos. Eça de Queirós e a literatura como ficção. In. ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS*:* 150 anos com Eça de Queirós, 3, 1997, São Paulo. **Anais**... São Paulo: Centro de estudos portugueses/FFLCH/USP, 1997. p. 17 – 28.

Reflexões d'alma em busca do amor ideal: *A primavera* de Francisco Rodrigues Lobo

Sirlene Cristófano

O poeta português, Francisco Rodrigues Lobo, nasceu na cidade de Leiria numa família de cristãos-novos. Doutorado em Direito pela Universidade de Coimbra, foi um dos primeiros escritores do seu tempo pela pureza da sua linguagem. Notava-se, na sua escrita, uma certa influência da lírica de Camões nomeadamente nos temas do bucolismo e do desencanto. Diz-se que se dava com a nobreza entre os quais Dom Teodósio II e D. Duarte de Bragança, este último fornecia-lhe casa. Viveu durante a ocupação espanhola filipina já instalada em 1580, em Portugal, o que pode explicar numerosas obras escritas em língua castelhana. Infelizmente, Rodrigues Lobo escrevia raramente em português.

Autor, entre outras, das obras: *Corte na Aldeia* (1619), *O Pastor Peregrino* (1608), *Condestabre* (1609), *A Primavera* (1601), título geral das três novelas pastoris: *A Primavera*, *Pastor Peregrino* e *Desenganado*. *Corte na Aldeia* - considerada como o primeiro sinal literário do barroco em Portugal - foi muito importante no que se refere ao desenvolvimento do movimento barroco na Península. Composta de dezessete diálogos didáticos que descrevem a vida cortesana da época, a obra é dedicada ao descendente da Coroa Portuguesa, ou seja, D. Duarte, irmão do Duque de Bragança e marquês de Frechilha e de Malagam. Na dedicatória da obra, Francisco Rodrigues Lobo convida D. Duarte de Bragança a preservar e ter orgulho da *língua e da nação Portuguesa* que, no passado, conheceu momentos muito mais gloriosos.

Em 1601, foi publicada *A Primavera,* primeira novela pastoril portuguesa, obra de autor português e escrita na língua portuguesa, porém desde 1559 já tinha conquistado o gosto do leitor em Espanha e também outros países da Europa.

Ao falarmos sobre *A Primavera* (1601), não podemos deixar de compará-la com outros textos de cunho bucólico, que contribuíram para a organização dos sinais convencionais do gênero, como por exemplo, da Arcádia de Sannazaro, um modelo primeiro da novela pastoril. A obra *A Primavera* aproxima-se muito das características do protagonista e das personagens secundárias da obra de Sannazaro e também de episódios como “lutas” poéticas entre pastores ou cerimônias fúnebres, os quais Rodrigues Lobo também aproveitará nas suas outras novelas.

Ao estabelecermos *Primavera* uma relação com outras novelas pastoris é inevitável a menção à obra *Menina e Moça,* de Bernadim Ribeiro, que procede a um aproveitamento de elementos bucólicos, que molda e transforma a realidade da época, de acordo com o universo sentimental que cria e organiza.

A este propósito, não podemos esquecer que a obra de Bernadim Ribeiro é frequentemente apontada como antecedente da obra *Diana*. *Menina e Moça* (1550) provavelmente recebeu a construção da trama novelesca com a temática amorosa, porém Lereno de *A Primavera* está mais próximo da paixão desenganada de Binmarder do que qualquer das personagens de Diana, por isso, a obra de Rodrigues Lobo coloca-se essencialmente sob a defesa de Sannazaro e de Bernadim.

Após a edição de 1601, Rodrigues Lobo realiza a alteração do texto, publicando assim, em 1608, uma segunda edição e, em 1619, uma terceira edição, que não apresenta nenhuma alteração textual em relação à segunda. A obra foi reeditada pelo menos três vezes e, no século XIX, foi editado o conjunto das três novelas pastoris.

A Primavera, primeira novela da trilogia, divide-se em três partes, nomeadas respectivamente como: *Vales e montes entre o Lis e o Lena, Campos de Mondengo e Praias do Tejo,* o que corresponde à caracterização e representação de três espaços percorridos pelo protagonista e, nessas passagens, há três momentos que o destino lhe vai ordenando, correspondentes respectivamente à sua peregrinação.

O *Vale e montes entre o Lis e o Lena* corresponde ao espaço da terra natal, o que compara a Lereno a sua identidade, por ser pastor nato e criado por essas terras, onde cuidou do seu rebanho enquanto as canções lho permitiram. Este espaço mostra um tempo que adiante trará a lembrança de um período que foi marcado por felicidade e no qual Lereno cantava a alegria de cada amanhecer:

> […]
>
> Já nasce o belo dia,
> Princípio de verão fermoso e brando,
> Que com nova alegria
> Estão denunciando
> As aves namoradas,
> Dos floridos raminhos penduradas.
>
> Já abre a bela Aurora
> Com nova luz as portas do Oriente,
> E mostra a linda Flora
> O prado mais contente,
> Vestido de boninas
> Aljofradas de gotas cristalinas.
>
> Já o sol mais fermoso
> Está ferindo as águas prateadas
> E Zéfiro queixoso
> Ora as mostra encrespadas
> À vista dos penedos,
> Ora sobre elas move os arvoredos.
>
> […]
>
> (LOBO, 2003, p.52).

Porém, também será um tempo da infeliz descoberta, o tempo do trágico enamoramento pela pastora do bosque desconhecido. O protagonista, ao afastar a pedra, entrar na cova e, pouco adiante, assenta-se sobre uma pedra, ao som das águas que nela batiam, cantou:

> […]
>
> Tristezas, pois me buscais,
> Dizei-me que me quereis,
> Que eu não sei porque naceis,
> Nem do que vos sustentais
> Ide a buscar quem vos ama,
> Desprezando a minha sorte,
> Quem acha glória na morte,
> Quem na busca e quem na chama.
> E pera que conheçais
> Se é justo que me enfadeis,
> Vede o mal que me fazeis,
> Vede o bem que me tirais.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.70).

Lereno cantava tristemente até adormecer. E, ao acordar de um sonho profundo, vê-se em um lugar desconhecido. Curioso em saber onde se encontrava foi a uma fonte que corria entre as árvores, quando encontrou uma pastora por quem se apaixonara, o que o fez sentir uma estranha mudança, como se estivesse a perder a liberdade.

Sentimento este que fez sentir uma estranha mudança, sentindo, assim, perder a sua liberdade.

O pastor, muito desgostoso, admite sofrer do mal do amor e que este o afeta gerando mudanças e ao se recusar a cuidar de seu rebanho vai a busca do remédio para o curar. Aqui, em termos diegéticos, percebemos um tempo em que acontece a mudança de estado de Lereno e os fatos que irão desenvolver toda a sequência da narrativa:

> […] Agora que com a entrada do verão e com o novo pasto começavam a engordar ao olho, perdi eu o gosto delas e o cuidado da vida.
> [...] não é essa a causa do meu desgosto, ainda que me deva ter muito dano do meu gado […] esperava, como tu dizes, o remédio da mudança. (LOBO, 2003, p.82).

Já *Campos do Mondego*, o segundo espaço, é caracterizado como um espaço de banir, pois Lereno obrigado pelo destino é condenado a deixar sua terra e viver em outra terra desconhecida. Portanto, o pastor, "[…] a quem tudo o mais aborrecia faltando-lhe o bem que ela lhe negava, determinou partir-se ao outro dia sem a ninguém dar conta de seu apartamento. E deixando cabana e rebanho, levando só consigo rabil, surrão e cajado, tomou o caminho dos campos do Mondego (LOBO, 2003, p.148).

Aqui, o tempo vivido é o de saudade da terra distante que foi deixada para trás e também do amor perdido. Podemos dizer que também é caracterizado como um tempo de provação do seu fiel amor. E Lereno, sujeito a lembranças e tristezas, assentou-se ao pé de um tronco e

com seus pensamentos de saudades despertados com os cantos dos pássaros cantou assim:

> […]
>
> Um dia vai fugindo
> E o que corre trás ele nos alcança
> E todos se vão rindo
> De meu engano vão, minha esperança,
> Que por mais que a ventura ma desvia,
> Vivo nesta porfia
> Seguindo meus enganos,
> Esperando em mil anos um só dia.
>
> [...]
>
> Que perdê-la por vós com saudade?
> Que quero mais que as lágrimas que choro
> Ou no vale onde moro,
> Ou por este em que ando,
> Aonde a amor vou pagando o mesmo foro?
> Se lá aonde ficastes
> A sem razão vos vier à memória
> Com que me desterrastes,
> Não quero nesta guerra outra vitória.
> De tudo o meu desejo desaposso,
> E do que esperar posso
> Hei por melhor partido
> Este de andar perdido por ser vosso?
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.171).

As praias do Tejo, além de formar um espaço de novo banir, motivado por um engano – sem fundamentos devido às desconfianças de Florício, pastor e companheiro do protagonista, é também um tempo de lembranças da terra

natal, da amada e também dos amigos. A introdução para o futuro acontece no episódio, em que o protagonista busca conselhos sobre as tramas amorosas ao sábio Astreu, procurando, assim, conhecer o destino do seu amor.

A resposta obtida pelo protagonista é abstrata, aconselhando mudança, por isso o protagonista deixa a vida de pastor pela vida de peregrinação, dando, assim, um caminho à nova novela de Francisco Rodrigues Lobo, uma nova etapa da peregrinação de Lereno:

> [...] Passou Lereno a noite imaginando, ora oferecendo razões a sua ventura e pedindo-lhas pera os males que padecia, ora queixando-se deles e dela com o sentimento de agravado. E porque o sábio remetia a mudança de seu estado às do tempo, determinou ele fazê-la no trajo e no lugar e deixar a vida de pastor pela de peregrino. (LOBO, 2003, p.335).

A linha fundamental da obra é a história do vagueamento do protagonista e do amor que a ordenou. A obra é composta por trechos em que as prosas são alternadas com as formas poéticas, o que valoriza a *Primavera* mais como cancioneiro do que como novela.

As composições poéticas se destacam pelo número e qualidade, e a forma discursiva dos poemas desempenha funções diegéticas sobressaídas, tais como expressar confidências, desabafos de sofrimentos causados pelo amor, ou monólogo com um sentimento de solidão.

O que acabamos de dizer pode ser exemplificado com uma carta de Liseia, pastora apaixonada pelo protagonista, escrita para Lereno murmurando a tristeza e engano do amor não correspondido:

> [...]
>
> A ti, guardador perdido,
> Que desamparando o gado,
> Sem te haveres por culpado
> Andas com razão fugido,
> Uma pastora enganada,
> De teus poderes vencida,
> Te roga e te deseja vida,
> Inda que lha tens tirada.
>
> Não pareces há mil dias,
> Nem eu sei aonde te escrevo;
> Sei que não faço o que devo,
> E faço o que me devias.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.85).

As funções destes poemas descritos na obra são de confidência, desabafo de sofrimentos de amor, confiado pelas personagens a algum amigo, ou assumindo a forma de solilóquio a coberto de uma ilusória solidão. Além de ser a mais frequente, a confidência é também a função mais relevante destes poemas, pois corresponde, na estrutura narrativa, à revelação das personagens e dos seus sentimentos. E também da sua história, pois muitos deles assumem a forma de narrativas intradiegéticas.

Existem também na obra poemas que têm como função "o lúdico", pois se apresentam em formas de cantos acompanhando os jogos e as festas dos pastores. São cantos alegres entoados ao longo dos caminhos percorridos pelos personagens que não sofrem dos desenganos amorosos. São elementos que desempenham uma representação do universo pastoril, constantemente associado à música e à poesia – característica da literatura pastoril – o do pastor poeta e cantor:

> [...] quando pólo costume dos naturais do vale e por ajuntamento de outros pastores estrangeiros que ali traziam seu gado pela abundância dos pastos daquela ribeira, havia entre todos muitos exercícios de alegria, costumes dos pastores, como eram música em perfia, dúvidas amorosas, bailos e lutas de terreiro e outros jogos em que havia na montanha guardadores extremados [...] (LOBO, 2003, p.94).

Aqui, como noutros textos da época, percebemos a requintada idealização da personagem do pastor pela sua ligação ao mito Orfeu. Podemos dizer que a figura do pastor Orfeu concretiza-se, sobretudo, em Lereno, cuja arte poética e musical a todos seduz; mas idêntica caracterização se aplica a outros pastores, forma superlativa de elogio dos seus dotes musicais. Encontramos igualmente as formas da chamada medida nova, utilizando o verso decassílabo na linha da poesia italiana – canções, sonetos, odes, etc. Em muitos desses poemas, ecoam versos

camonianos, bem como uma tradição poética peninsular, por vezes com formulações idênticas às representadas no *Cancioneiro Geral*:

> […]
>
> Fermosos olhos, quem ver-nos pretende
> A vista dera em preço se vos vira,
> Que ainda que perder-vos a sentira,
> A perda de não ver-nos não se entende.
>
> A graça dessa luz não compreende
> Quem qual ao sol a vós seus olhos vira,
> Que o cego Amor que o cego deles tira,
> Com vossos próprios raios a defende.
>
> Não pode a vista humana conhecer
> Qual seja a vossa cor, que a luz forçosa
> Não consente mostrar tanta beleza.
>
> […]
>
> (LOBO, 2003, p.197).

As personagens são pastores sujeitos ou objetos de amores infelizes, o que confere à novela pastoril o tom de sentimento melancólico. Há também personagens mitológicas, sobre-humanas que assumem função de destaque somente no capítulo final ao anunciarem o destino amoroso para os personagens pastores:

> [...] começou a ninfa a nomear em alta voz os que perguntavam, remetendo cada um como lhe coubera em sorte às quatro ninfas que guardavam os segredos de Amor [...] (LOBO, 2003, p.330).

Existem, também, as personagens "figura de sabedoria", que são os pastores idosos, dotados de experiências amorosas e de vida. Como por exemplo, citemos o velho Títero, com quem Lereno buscava conselhos; o sábio Menalcas, que, por ter sofrido do mal do amor, é também procurado por Lereno; o velho Corino, que explica o significado alegórico da Glória do Amor e do Desengano; e o sábio Astreu, que tinha o conhecimento das ervas, das pedras, da constelação, das aves e dos animais, e a quem esses conhecimentos permitem antever o futuro e responder no capítulo final da obra, às consultas dos pastores acerca do destino dos seus amores.

A personagem do pegureiro aparece com uma linguagem rústica, que representa objeto de uma caracterização cômica e destoa no mundo idealizado da novela constituída por personagens geralmente poetas, músicos e filósofos. Segundo Pelayo Ménendez (1943), o uso do refrão nos cantos em que é proposto um tema para debate situa-os nas canções populares, mas o vocabulário requintado e evidente da erudição literária revela o artifício artístico inerente à estrutura poética do *Pastoral.* Normalmente, esses tipos de personagens - como o pegureiro - escrevem poemas e cartas grotescas, cantam com voz rouca e desafinada, usando uma linguagem distante da requintada dos outros pastores, dando, assim, breves momentos cômicos em um universo completamente melancólico:

> [...] O pegureiro que o conheceu, querendo por alguma via declarar sua suspeita, lhe pediu (a Lereno) para cantar uma cantiga com que lhe aliviasse alguma da melancolia que mostrava. O pastor o aceitou de boa vontade e tomando Serrano o seu instrumento, cantou esse vilancete:

Quem te fez tão diferente,
Pastor? Que sentes? Que vistes?
Pois te vejo sempre triste
E te vi sempre contente.

Andas transido e mudado,
Tenho mágoa e tenho dó
E te ver andar tão só
E sem ti só ao teu gado.
Cantavas ledo e contente,
Choras agora, andas triste;
Sei que algum demo tu viste
Que te fez tão diferente.

[...]

(LOBO, 2003, p.98).

Em *A Primavera,* existem espaços em que o texto enraíza uma realidade geográfica – vales e montes entre o Lis e Lena, campos do Mondego, assim como também as praias do Tejo - porém também há espaços situados fora da realidade, em um universo fascinante e sobrenatural, como, por exemplo, o lugar da morada de alguns sábios e o bosque desconhecido – local ilocalizável que dá acesso a uma passagem subterrânea que desaparece conforme a vontade da pastora amada de Lereno – espaço este que acede Lereno acidentalmente, depois consciente e posteriormente por mandado da pastora misteriosa.

Em relação ao ponto de vista temporal, a novela se localiza em um plano ahistórico, pois não há referências que permitam a ação do enredo em um tempo real histórico. No episódio de Penacova, o espaço aparece descrito com realismo e o elemento temporal é distante da realidade histórica devido à transformação das personagens reais e

seres mitológicos. A ruptura de laços que ligariam a história narrativa ao tempo histórico é mais uma característica da construção da narrativa da novela pastoril.

A estação do ano – Primavera - marca o tempo de duração da narrativa, construída em um ritmo lento e repetitivo, sofrendo frequentemente a ruptura por narrativas denominadas intradiegéticas, narradas pelos protagonistas e também de outras vozes, personagens humanas ou mitológicas. O discurso narrativo repetitivo entrosa os episódios nos moldes temporais – dia e noite – em um ritmo lento do desfrutar dos dias, dos amores e dos desenganos.

A reorganização da Novela Pastoril

O final do século XVI e o início do século XVII – tempo em que Francisco Rodrigues Lobo produz sua obra literária – correspondem ao período considerado maneirista da nossa literatura. Porém, a criação de uma obra em um determinado espaço cronológico não é norma para lhe referir uma indicação de caráter histórico-literário, porque a ideia de um período literário é caracterizado por um olhar específico, concretizado em normas e valores, levando-se também, em conta, a retórica e recursos estilísticos.

Na obra *A Primavera,* consistem os valores literários que individualizam o Maneirismo. Porém, não encontramos, na obra, vestígio de religiosidade que atravessa a cultura portuguesa da época. Quando referimos à novela pastoril, vemos como os códigos do Maneirismo foram adaptados a uma ideologia cristã em *A Lusitânia transforma* (1607),

de Fernão Álvares do Oriente - novela pastoril do mesmo tempo de *A Primavera* – que, não traz as mesmas características em relação ao pecado, culpa, conversão a Deus, mesmo que represente uma ideia também marcada pelo desengano.

O autor de *A Lusitânia transforma* apresenta essa ideia de desengano mediante ao momento histórico em que a obra é produzida, já em *A Primavera*, Rodrigues Lobo, produz a sua obra sem retratar a realidade em que o país se encontrava.

Pelo que respeita o aspecto formal, os poemas em *A Primavera* estão longe da complicada pronúncia correta das palavras e recursos do estilo que marcam a produção poética da época, considerados um elemento precioso em *A Lusitânia transformada*. Os poemas da obra de Rodrigues Lobo mantêm-se na linha da poesia tradicional e da utilização de um grande conceptualismo registrado no *Cancioneiro geral*, como também nas formas de expressão que se aproximam do modelo camoniano.

Porém o deleitamento no trabalho da glosa revela a expressão incansável do desencanto diante da fragilidade que o amor oferece. A prosa cultiva o discurso ideal, a linguagem do que o autor teorizará na obra *Corte na aldeia* (1619). As descrições são lançadas em frases labirínticas com inúmeros elementos do *lócus amoenus* e também num espaço misterioso. Com isso, percebemos nesta estrutura textual a representação da figura de Lereno, como uma personificação do ser melancólico, que apresenta muitas qualidades, vagando em um espaço geográfico determinado e também no “eu”, mundo interior em busca do amor ideal.

Com isso, Rodrigues Lobo, com a sua originalidade em (re)estruturar a textualidade da novela pastoril, cria um modelo textual identificado com sua época histórico-literária, no que diz respeito não só à temática que transmite os valores literários que realiza. Em suma, classificamos *A Primavera* como narrativa poética, pela ausência de referências concretas, que lança uma interpretação alegórica do texto e uma leitura reflexiva do vaguear de Lereno.

A conquista e a submissão: o paradoxo do amor

A temática de *A Primavera* é o amor, o sentimento que domina e condiciona as personagens da novela. Por isso, analisaremos a definição do amor que dirige o mundo diegético desta novela, as formas de expressão que assume e também a maneira como alguns personagens interiorizam este sentimento. Tentaremos também fazer uma breve relação que se estabelece entre o amor idealizado e as aventuras amorosas de Lereno.

Os diálogos e os monólogos das personagens estabelecem na narrativa a temática dominante – o amor – obedecendo às regras e às convenções ditadas pela composição do romance pastoril. Ao pesquisarmos a conceituação do amor, podemos dizer que este sentimento tem vários significados:

> 1. Sentimento que leva a desejar o bem de outrem. 2. Afeição profunda (por alguém ou algo). 3. Intensa inclinação, de caráter afetivo e sexual, por pessoa do outro ou do mesmo sexo. 4. Simpatia ou amizade. 5. Objeto de amor. 6. Aventura amorosa. 7. Zelo, cuidado. (XIMENES, 2003, p.54).

Além desses conceitos do amor, nesta obra defrontamos com o conceito de amor delimitado pelo platonismo, enraizado no universo literário por autores como Ficcino, Bembo, Castiglione e Leão Hebreu: uma visão idealizada do amor, como aspiração irrealizada a algo espiritual, como percurso de um aprimoramento do sujeito amoroso, como também na tradição medieval de debates de amor e de lamentos dos sofrimentos da causa:

> […] O amor idealizado alça a tal altura o espírito, que o faz contemplar uma realidade extraterrena; Esse amor chama orientadora do espírito, se dirigido para o Bem, ilumina a realidade inteligível; Sublimado na ausência, o amor, ou a contemplação da mulher amada, reflexo da Beleza Divina, enobrece a alma e nela executa a imagem incorporal. (RIBEIRO, 1980, p. 22).

Ao lermos o início da obra, a "Floresta Terceira", em *Vales e Montes entre Lis e Lena*, notamos a presença desse amor contemplativo, quando Lereno - no bosque desconhecido – estando desejoso de saber em que lugar estava e tomando um caminho por entre altas árvores, avistou a pastora misteriosa:

> [...] viu que estava dormindo uma pastora, em cuja vista ele ficou tão alheio de todos os sentidos, que nem atinava no que faria, nem lhe lembrava a estranha ventura que ali o trouxera. E enleado neste sobressalto, como quem sem alma ficara, esteve contemplando a fermosura que via no belo rosto que com um fraco raio de sol, que de pura inveja por entre os ramos a descobria, representava na terra uma

> divina: a cor com um transparente cristal que coberto de rosas as retratava; a boca de dous fermosos rubins que, ao doce respirar do sono, descobriam um tesouro de ricas perlas, onde as orientais ficavam sem preço; os fermosos olhos, ainda cerrados, por entre negras pestanas estavam faiscando raios de amor; os cabelos em anéis soltos sobre as flores, que mal julgava a vista a cor que tinham, porque ora com transparente movimento pareciam de ouro [...] (LOBO, 2003, p.71-72).

A beleza e brilho que se refletem nos corpos bem proporcionados criam uma atração dos olhos para esses corpos, e sendo esses olhos atraídos, essa beleza entra pelos olhos de quem vê e atinge a alma, provocando alterações, aumentando a 'temperatura', gerando o desejo de beleza.

É assim que nasce o amor: a beleza reflete no corpo e atrai o olhar, encontrando uma via de acesso à alma, provocando movimentos que mostram esse desejo.

A ação dos personagens, ou seja, a busca da conquista amorosa, é interrompida, muitas vezes, com longas pausas tomadas por reflexões sobre a natureza do amor:

> […] Lereno se tornou em pé do penedo aonde entre si fazia estas contas com a voz baixa, como quem então a não fiava mais que do sentimento:
>
> Que amor sigo? Que busco? Que desejo?
> Que enleio é este vão da fantasia?
> Que tive? Que perdi? Quem me queria?
> Quem me faz guerra? Contra quem pelejo?
>
> […]
>
> (LOBO, 2003, p.250)

Essa visão do amor como causa de sofrimento dirige toda a novela com um sofrimento causado pelo não relacionamento da pessoa amada, da conscientização de que a verdadeira felicidade amorosa não é menos que mera ilusão, e que a essa "felicidade" é vivida apenas nas lembranças de um tempo irreal, de um tempo desaparecido:

> [...] se assentou o pastor encostado ao tronco e começou a praticar consigo cantando desta maneira:
>
> Mentirosas esperanças,
> Ministro de amor tirano,
> Fiadoras de um engano
> Que deu tantas confianças,
> Percam-se vossas lembranças,
> Que é bem que já vos despida,
> Porque é falta conhecida
> Em quem conhece o seu erro
> Morrer ausente em desterro
> Tendo em vossas mãos a vida.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.312)

É esse sentimento de "dor" – o amor – que perturba as personagens dominadas por essa emoção, desdobrando-se em vários outros: insegurança, desespero, melancolia, saudade e ciúme, conduzindo, assim, à loucura, que funciona como ideia do poder trágico desse amor. Na obra em análise, conforme já dissemos, o amor é o tema central do canto e dos debates e sua relação com a beleza, razão e ciúme recupera o conceito de amor cortês como serviço, declarando os

deveres do amante para com a amada. Exemplificaremos, assim, através do texto:

Lereno assentou-se sobre uma pedra e ao som das águas que nela batiam, cantou seu sentimento:

> [...]
>
> Tristezas, pois me buscais,
> Dizei-me que me quereis,
> Que eu não sei porque naceis,
> Nem de que vos sustentais
>
> [...]
>
> Se vindes porque algum dia
> Me vistes mais natureza
> Pera males da tristeza
> Que pera bens da Alegria,
> Sabeis que antes que venhais,
> Bem podes ser que enganãneis,
> Porém como entristeceis,
> É certo que aborreçais.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.70).

Liseia, num sentimento de engano e cansada por buscar o seu amado Lereno e não o encontrando, escreveu-lhe uma carta:

> [...]
> A ti, guardador perdido,
> Que desamparando o gado,
> Sem te haveres por culpado
> Andas com razão fugido,
>
> Uma pastora enganada,
> De teus poderes vencida,
> Te roga e deseja vida
> Inda que lhas tens tirada.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.85).

Um dos pegureiros que conhecia bem a Lereno, querendo declarar suspeitas por saber o motivo de tal tristeza e melancolia, pediu licença - para na tentativa de melhorar o estado emocional do pastor - e cantou esta cantiga:

> [...]
>
> Quem te fez tão diferente,
> Pastor? Que sentes? Que vistes?
> Pois te vejo sempre triste
> E te vi sempre contente.
>
> Andas transido e mudado,
> Tenho mágoa e tenho dó
> De te ver andar tão só
> E sem ti só ao teu gado.
>
> […]
>
> (LOBO, 2003, p.98).

Liseia buscava se encontrar com a pastora Enália, porque sua desconfiança não lhe tardava com "desenganos" e ao tomar o caminho do monte, cantou o seguinte:

> […]
>
> Pode a pena fazer glória,
> Fazer fácil o impossível,
> O cativeiro vitória,
> O mor descuido memória,
> E visível o invisível.
> Vencer pode a liberdade,
> O juízo e a razão,
> O desengano e a verdade,
> Que quando pinta a vontade,
> Tudo pode uma afeição.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.105).

No episódio das cartas trocadas entre Liseia e Eulália, Lereno encontra-se com Liseia e esta sentindo "ódio e inveja" por ele, disse:

> [...] Melhor me sucedeu a vinda do que cuidava, pois na ventura venci o desejo; que acudindo a música do vaqueiro, cheguei a ouvir a tua que em extremo desejava; e foi ela tal que me deixou entre mil invejas [...] (LOBO, 2003, p.106).

Um dos eventos que melhor documenta o ciúme e a inveja, assim também como a procura obsessiva e cega do objeto amado, é o que diz respeito à troca das cartas, empreendida por Liseia. Durante o sono de Lereno, Eulália, «uma pastora do vale, de pouca idade e de tantas graças que a nenhuma delas dava vantagem», aproxima-se dele e deixa-lhe uma carta na mão; Liseia, que o seguira, escondida, e observara tudo, retira a carta e coloca uma outra da sua autoria.

Neste mesmo episódio relacionado às cartas trocadas, Liseia, ao sentir-se alegre por ter "vencida" sua rival, com um sentimento de inimizade e rivalidade, canta o seu sucesso:

> [...]
>
> Venci por arte um perigo
> Duvidoso,
> Busco e sigo.
> Pera poupar o inimigo
> Que me mata
> Ofendo quem o maltrata.
> Quem viu tal?
> Que eu busco forças ao mal
> Com que amor me desbarata.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.112).

Sentindo-se culpado, Lereno, ao querer ajudar Menandro, canta junto com o amigo:

> [...]
>
> Mal pelos meus olhos
> No que amor ordena
> Que eles têm a pena.
>
> Meu desejo vão
> Tenha toda a culpa
> E quem nele culpa
> A meu coração
> Que só pagarão
> Meus olhos a pena
> Do que amor ordena.
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.166).

> […] Ah triste (dizia Lereno), quão grande culpa cometo contra amor em negar afeição a quem com tanta fé me oferece a sua! (LOBO, 2003, p.246)

Lereno, ao caminhar por espaço de uma aldeia, sujeito a lembranças e saudade, cantou a seguinte melodia:

> [...]
>
> Se me sois homicida
> De minha vida e minha liberdade,
> Que quero eu mais da minha vida
> Que perdê-la por vós com saudade?
> Que quero mais as lágrimas que choro
> Ou no vale onde moro,
> Ou por este em que ando,
> Aonde amor vou pagando o mesmo foro?
>
> [...]
>
> (LOBO, 2003, p.171).

A essência contemplativa do amor dá motivo para as personagens manterem uma atitude passiva e dolorosa que as leva a uma observação e reflexão dos sentimentos, dos movimentos da alma, caracterizando tais emoções, assim como filósofos:

> […] Ah Lereno, deus te guarde de males que trazem consigo obrigação de segredo, que fazem sustentar a vida mil hipócritas; que se soubesse os descontos com que possuo este a que chamaste descanso, houveras por muito melhor o teu desassossego […] (LOBO, 2003, p.193).

A figura de Lereno é a representação do perfeito e verdadeiro amante, segundo as leis do amor cortês, pois cumpre verdadeiramente a lei do segredo. Não revela o motivo da sua tristeza e o objeto de sua paixão – a pastora misteriosa – e, assim, rejeita as intenções amorosas das outras pastoras. Essa característica de Lereno é contrária aos traços da figura feminina em relação, por exemplo, a *La Diana*. As personagens da novela de Jorge Montemor deslocam-se para o palácio da sábia Felícia em busca de solução para as suas infelizes histórias de amor, solução que encontram quer na união com seus amados, quer no esquecimento da antiga paixão. Em *A Primavera,* pelo contrário não há lugar para qualquer destas soluções. O amor satisfaz-se de si mesmo; e a hipótese de esquecimento da paixão seria o maior pecado contra o amor.

E, assim, a volubilidade e infidelidade feminina são vistas como as principais causas do desengano dos amantes:

> […] Que graça é (disse Belisa) cuidarem Tirreno e Melibeu que por cantarem melhor podem ser mais atrevidos, sendo maior a ofensa que nos fizeram com a sua cantiga que o gosto que se esperava dela […] Grande mal é (disse Tirreno) que não somente sejais todas más de servir [...] E se estas, em que eu pus o serviço do amor, por vos parecem mais, dai-me alguma pastora que se contente com menos […] (LOBO, 2003, p.57).

Na obra, além da temática do amor, existe também o tema da passagem, do vaguear, da peregrinação, constituindo não apenas o desenrolar do enredo, acompanhado do deslocamento espacial de Lereno, mas também constitui a organização da direção da obra.

Assim, ao nos debruçarmos sobre *A Primavera,* de Rodrigues Lobo, a temática amorosa, vimos que o amor, concebido como causa da ação e objeto de debates realizados entre pastores e pastores, denuncia pontos de vista sobre a moral.

Lereno ao desvendar a história secreta do amor de Sileno - mesmo que esse ato tenha sido cometido inconscientemente - obtém a sensação de "culpa", fazendo-o sofrer as condições que o destino lhe impõe como castigo no caminho do amor ideal.

Amor esse que, corresponde à contemplação da amada, enquanto procedência da abundante Beleza. Em *A*

Primavera o amor satisfaz a si mesmo e a hipótese de esquecimento da paixão seria o maior pecado contra o amor. Portanto, cabe a Lereno seguir seu caminho em busca da purificação, por meio de sofrimento e renúncia, tornando-o, assim, o perfeito amante. Vemos aqui, o caráter fatalista do sentimento amor e dos caminhos pelos quais Lereno é guiado. Na primeira parte – floresta undécima - em um determinado momento, Lereno contempla a ilusão de ter "posta a seus pés a ventura", porém nesse mesmo momento é lembrado pelos cantos das pastoras que "a fortuna [é] mudável, fementida", o que será confirmado pelo curto tempo da felicidade do pastor.

Portanto, Lereno com a culpa que o persegue segue seu destino, percorrendo um caminho alegórico da perfeita realização da sua natureza amante. O desengano, outro tema que percorre toda a narrativa, manifesta-se de forma obsessiva na cultura barroca, ou seja, exprimindo a noção da vaidade da vida e de tudo o que o mundo oferece como atrativo e sedutor. O caminho do desengano é aqui a condição que leva a verdade tanto no plano filosófico (entendimento da situação do ser humano no mundo), quanto no plano religioso (compreensão de que somente através do amor de Deus é que podemos alcançar a plena e eterna felicidade).

Na obra de Francisco Rodrigues Lobo, totalmente impregnada do sentimento amoroso é esse o âmbito que demarca a definição e a vivência do desengano. O amor se define por meio da experiência dolorosa provocada pela paixão, do sofrimento que tal sentimento proporciona, das armadilhas com que o amor seduz os amantes, das falsas

esperanças em que os envolve. Já o desengano manifesta-se tanto na fala das personagens, como também na fala do narrador. As personagens exprimem tal sentimento por meio de seus poemas e o narrador exprime o desengano ao descrever o enredo da narrativa, de maneira filosófica e moralista no final de cada uma das "florestas".

Numa leitura mais atenta, concluímos, que na novela *A Primavera,* o ambiente é o limite que denomina a relação do desengano. A peregrinação e o deslocamento do protagonista não podem ser analisados apenas como mudanças geográficas, identificadas como espaços reais. Elas também têm a função significativa de uma importância espiritual, como um processo de uma purificação, no qual os caminhos percorridos são como expiação dos pecados.

Em suma, o que concluímos, é que o banimento do protagonista será a busca pelo verdadeiro amor ou verdadeira ideia do amor ideal que, segundo o neoplatonismo amoroso, é a contemplação da amada enquanto emanação da suma beleza. Assim, o amor satisfaz-se de si mesmo e a possibilidade de relegar a paixão seria um grande pecado contra o amor.

Diante disso, Lereno segue seu percurso de purificação - exercendo uma reflexão da alma em busca do amor ideal - que, em aflição e recusa, fará de si um verdadeiro amante, um perfeito cortesão.

Referências

BELCHIOR, Maria de Lourdes. **Itinerário Poético de Francisco Rodrigues Lobo**, Lisboa: INCM, 1985.

CHEVALIER, Jean. **Dicionários de Símbolos**, 17.ed, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2002.

LOBO, Francisco Rodrigues. **A Primavera**, 1. ed., Lisboa: Ed. Vega, 2003.

MARNOTO, Rita. **A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo**.1.ed. Coimbra: Ed. Gabinete de Publicações da FLUC, 1996.

MENÉNDEZ, Pelayo. **Orígenes de la novela.** [s.l.:s.n.], 1943.

MUINACCI, Roberto. **Do Palimpsesto ao texto** – A Novela Pastoril Portuguesa, Lisboa: Edições Colibri; 1999.

PEREIRA, Paulo Silva. **Metamorfose do Espelho –** O Estatuto do Protagonista e a Lógica da representação Ficcional na Trilogia de Rodrigues Lobo – Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

RIBEIRO, Helena Maria. **Lirismo e Epopéia em Luís Camões.** São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

XIMENES, Sérgio. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 2003.

O exercício da dor de amar em *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado

Marcelo Medeiros da Silva

> *[...] tu serves apenas de motivação, de início, de peça envolvente em que te arrasto neste meu muito maior prazer em me sentir apaixonada que em amar-te. Neste meu muito maior prazer em dizer que te amo do que na verdade em querer-te.*
> *[...]*
> *E assim sofro, aparentemente porque te amo, mas antes porque perco o motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez bem mais queira do que a ti.*
> *[...]*
> *Assim te procuro, te uso, te escrevo; porém, as palavras não são elos, nem pontes, nem laços a desatar na solidão das salas.*
>
> ***Novas cartas portuguesas.***

Cartas Portuguesas é exemplo modelar da epistolografia literária em prosa, na esteira de outros do gênero, como *Pâmela* (1740) e *Clarissa* (1748), de Samuel Richardeson; *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu; *A nova Heloisa* (1761), de Rousseau; *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos ou *Os sofrimentos do jovem Wether* (1774), de Goethe. Apesar das dúvidas levantadas com relação à autoria, ao número total de cartas, à participação de outrem na sua publicação, os créditos da publicação de *Cartas Portuguesas* foram atribuídos a Mariana Alcoforado, que nasceu em 1640, na cidade de Beja. Logo cedo, aos doze anos, ela ingressou no Convento de Nossa Senhora da Conceição e veio a falecer em 28 de julho de 1723.

Publicadas, primeiramente, em francês, em 1669, em Paris, com o título de *Lettres Portugaises traduites en français*, e somente vertidas para o português, em 1810, por Filinto Elísio, as cinco cartas de amor escritas pela freira de Beja têm despertado o interesse de vários leitores e servido de modelo para a expressão de dramas amorosos semelhantes aos expressos pela missivista. As cartas eram dirigidas a um oficial francês que, em 1663, estava de passagem por Portugal e atendia pelo nome de Noël-Bouton de Chamilly, Conde de Saint-Léger. Precisando retornar ao seu país de origem, ele deixou de lado aquela por quem havia se enamorado e que, diante do silêncio do amado, fez das cartas o registro de tão intenso amor e *locus* de enunciação de um sujeito feminino que, apesar do enclausuramento, ousou falar do (sofrer de) amor.

Cartas Portuguesas, de Sóror Mariana Alcoforado, é um romance epistolar, gênero que surge entre o final do século

XVII e albores do século XVIII, desfrutando de notória popularidade, notadamente na França e na Inglaterra, países em que o acentuado desenvolvimento dos correios propiciou o surgimento desse gênero narrativo. De acordo com Paixão (1987), dentre as singularidades do romance epistolar, para haver a sustentação dos elementos que compõem a diegese narrativa desse gênero, as cartas que o enformam devem estar, de preferência, organizadas em série e o autor deve emprestar à sua narrativa credibilidade, apresentando elementos que a façam ser tomada como real. Estruturado geralmente em torno de um narrador autodiegético, no caso a freira de Beja, tomando-se, aqui, a obra em comento, o romance epistolar é marcado pela narração de acontecimentos, pensamentos e/ou sentimentos vividos pelo próprio narrador que se apresenta como personagem principal da história:

> Parece-me que faço a maior afronta do mundo aos sentimentos do meu coração quando procuro dar-tos a conhecer escrevendo-os.
> [...] não sei porque te escrevo. Bem vejo que nada mais terás por mim do que compaixão – e, essa, não a quero!
> Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças (ALCOFORADO, 1974, p. 27;45).

Em virtude da presença de um narrador autodiegético, *Cartas Portuguesas* apresenta uma focalização interna e restritiva. De acordo com Aguiar e Silva (1979), por focalização interna, muito comum em romances de focalização homodiegética, particularmente nos de focalização autodiegética, entendam-se a descrição e a análise, por parte do narrador, daquilo que se passa no interior das personagens. No caso de Mariana, as angústias e os sofrimentos advindos da ausência, do abandono e da indiferença de Noël-Bouton de Chamilly, narratário intradiegético, a quem se refere e para quem escreve suas cartas:

> Mas, antes de te deixares dominar por uma grande paixão, pensa bem no excesso das minhas dores, na incerteza dos meus projectos, na diversidade dos meus arroubos, na extravagância das minhas cartas, nas minhas confianças, nos meus desesperos, no meu ciúme! Olha que vais ser um desgraçado! Conjuro-te a que aproveites alguma coisa do estado em que me encontro e que ao menos o que sofro por ti seja de alguma utilidade! (ALCOFORADO, 1974, p. 71).

Já por focalização restritiva, devemos entender aquele tipo de focalização que "problematiza as personagens e os eventos diegéticos" e, consequentemente, obriga "o leitor a um esforço, árduo muitas vezes, para apreender o significado da narrativa", uma vez que o narrador "não dilucida tudo miudamente, nem estabelece autoritariamente uma interpretação: há fatos susceptíveis de várias interpretações, há dúvidas e equívocos que permanecem, há silêncios

que ninguém revela...” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 335). Ou seja, como narradora, isto é, como a instância produtora do discurso narrativo, Mariana é quem manipula os eventos da diegese narrativa, de maneira que as suas palavras, de certa forma, devem ser postas sob suspeita, já que ela assume-se como centro da cena enunciativa, não dando espaço para que o seu destinatário se pronuncie. Por esse aspecto, *Cartas Portuguesas* é, no dizer de Valentin (2006), um romance epistolar solista cujo signatário (Mariana) dirige-se a um único destinatário (Chamilly).

Como “a relação do narrador com o universo diegético e com o narratário se institui em níveis diversos e apresenta, portanto, conteúdos e significados distintos”, a escolha de uma focalização autodiegética é um dos aspectos singulares da estrutura narrativa de *Cartas Portuguesas*, uma vez que, por meio desse tipo de focalização, é possível realizar “o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem que narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda”, trazendo à tona as suas “mais subtis emoções, os [seus] pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 327). Enfim, a utilização de uma focalização autodiegética, como um recurso narrativo, permite ao narratário extradiegético de *Cartas Portuguesas*, ao contrário do narratário intradiegético da referida obra, ser posto diante daquilo que constitui a história da intimidade da signatária das cartas, daquilo que foi miudamente analisado e confessado por ela mesma que viveu os eventos que sustentam a diegese narrativa e são, portanto, responsáveis pelo desenvolvimento da ação romanesca. Essa ação se centra na narração da irrupção do desejo de uma freira

por um oficial francês e, por conseguinte, da apresentação de um mundo interior devassado por esse amor e marcado pela ausência de lógica:

> Perdoa-me! Eu não te culpo de nada! Não estou em condições de pensar em minha vingança e só acuso a dureza da minha sorte. Parece-me que, ao separar-nos, ela nos fez ver todo o mal que tínhamos a temer: os nossos corações não os podia ela separar! O amor, mais poderoso do que ela, uniu-os para toda a vida.
> Se tens interesse pela minha, escreve-me muitas vezes. Bem mereço que te dês ao cuidado de me informar sobre o estado do teu coração e da tua vida. Peço-te, sobretudo, que me venhas ver! Adeus! Não posso largar este papel! Ele cairá nas tuas mãos: bem quisera ter eu a mesma sorte! Ai de mim! Louca que sou! Bem me dou conta de que isso não é possível! (ALCOFORADO, 1974, p. 19-21).

O turbilhão de emoções desenfreadas que dão sustentação a um mundo interior marcado pela presença de incoerências entre os fatos havidos e os desejos expressos pela narradora-personagem irão contribuir, segundo Valentin (2006), para a instauração de um tempo narrativo pautado muito mais nas idas e vindas da memória do que, propriamente, na ordenação cronológica dos fatos. Como podemos perceber no excerto abaixo, o marcador temporal "dentro de poucos dias", apesar de apontar para um tempo futuro, fá-lo em relação a um tempo passado, tomando como ponto de convergência um mesmo evento – o momento exato em

que a narradora encontrou-se apaixonada por aquele por quem, no tempo presente da diegese, ela sofre:

> Dentro de poucos dias, vai fazer um ano que me abandonei totalmente a ti, sem quaisquer reservas. A tua paixão parecia-me bem ardente e sincera, e nunca pensei que os meus favores te tivessem desagradado ao ponto de te levar a fazer quinhentas léguas e a expor-te a naufrágios para deles te afastares. De ninguém poderias esperar um tratamento assim! (ALCOFORADO, 1974, p. 73-75).

Visto que o fluxo do tempo em *Cartas Portuguesas* é marcado pelo entrecruzamento de eventos presentes com eventos pretéritos, entre os quais o elo é feito pela memória da narradora-protagonista, não só ocorre uma desvalorização da ação, já que o importante é a irrupção dos sentimentos da personagem, como também a configuração do espaço será determinada pela ordenação do tempo. Dessa forma, o espaço diegético, no referido romance, como será filtrado pelo olhar da narradora-personagem, emergirá tripartido em real, íntimo e revisitado, apesar de ele ser representado tomando-se como parâmetro um mesmo referente – o macroespaço do convento dentro do qual se destaca o microespaço do claustro:

> [...] este convento, tudo me é insuportável!
> [...]
> Dona Brites andou atrás de mim nestes dias para me fazer sair da minha cela, e, julgando divertir-me, levou-me a passear para a varanda donde se avista Mértola. Fui com ela, e logo me assaltou uma

> lembrança cruel que me fez chorar todo o resto do dia. Voltou a trazer-me para dentro, e deitei-me na cama [...]
> Vi-te muitas vezes passar neste lugar com um ar que me encantava, e eu estava naquela varanda naquele dia fatal em que comecei a sentir os primeiros efeitos da minha infeliz paixão. [...] convenci-me de que me tinhas notado entre todas as que estavam comigo, e imaginei que, quando passasses, ficarias contente se eu te visse melhor e se admirasse a tua destreza e a boa graça quando montavas o teu cavalo (ALCOFORADO, 1974, p. 65-67).

Além da elaboração do tempo, das modalidades de representação dos diferentes segmentos de informação diegética, da caracterização da instância responsável pela narração, da configuração do espaço e das personagens (REIS; LOPES, 1988), conforme mostrado nos parágrafos anteriores, o estatuto literário das *Cartas Portuguesas* é assegurado não só pelo manuseio desses signos técnico-narrativos, mas também pela presença das seguintes linhas-mestras:

> A desesperação do abandono, a lógica sentimental, de tender para justificar o que se deseja, a voluptuosidade agridoce de gozar no sofrimento, o transporte de absorver toda a personalidade no ente amado, as contradições constantes de quem só toma posições extremas e insustentáveis e se debate num incessante vaivém, como havendo perdido o rumo no pego encapelado do sentimento, todo o delírio imaginoso de uma alma reduzida à imobilidade e à clausura, orgulhosa

> de haver ascendido a um cume excelso donde avistou larga amplidão de ideal, a alternativa de querer ciosamente guardar no coração recordações da perdida felicidade, como tesouro vedado a almas vulgares, para logo fraquejar ante o penoso dessas memórias – todos os extremos doidejantes duma alma rica de emotividade, sem equilíbrio e sentido das realidades, tudo que uma paixão absorvente pode produzir, ali está expresso naquela pequena história dum grande amor. O martírio do abandono, o inferno de amar já sem esperança e a desolação de quem entrevê toda uma vida de soledade e tristeza trespassam as cartas, não com a monotonia plangente das lamentações, mas em traços rápidos e incisivos, feitos de cobardia egoísta e egoísmo orgulhoso (FIGUEIREDO, 1955, p. 214-215).

Como a leitura que propomos do romance de Sóror Mariana Alcoforado deverá "[...] não descobr[ir] o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria[r] a obra, atribuindo-lhe sentido(s)" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13), cremos que poderemos atingir melhor esse objetivo se alocarmos nossa leitura no campo da psicologia, notadamente nas reflexões de Nasio (2007) sobre a dor de amar. Isso porque *Cartas Portuguesas* fala de uma experiência interior que traz consigo, amalgamados, amor e dor, que compõem as tintas com as quais as cartas foram escritas, relação essa

que pode ser entrevista já na primeira das cinco cartas que compõem a referida obra:

> Uma paixão sobre a qual tinha feito tantos projectos de prazeres não te causa agora mais do que um mortal desespero, só comparável à crueldade da ausência que o provoca. E esta ausência, para a qual a minha dor, por mais que se esforce, não consegue encontrar um nome assaz funesto, hão-de então privar-me para sempre de fitar esses olhos onde eu via tanto amor, esses olhos que me faziam saborear emoções que me cumulavam de alegria, que eram o meu tudo, a tal ponto que deles só precisava para viver? (ALCOFORADO, 1974, p. 13).

Trazendo, à tona, a confissão de um sujeito feminino atordoado pelo amor-paixão, o discurso amoroso urdido na prosa de Mariana Alcoforado pode, a nosso ver, ser relacionado à tradição amorosa portuguesa que remonta ao Trovadorismo, mais especificamente às cantigas de amigo. Como as cantigas desse gênero, as cartas de Mariana contêm a confissão amorosa de uma mulher cuja *coita* (o sofrer de amor) é haurida do fato de entreter amores com um homem que a abandonou, porque precisava prestar serviço militar para o qual ele, aparentemente, foi forçado a ir. De maneira geral, são esses os aspectos que fazem com que as cartas da freira de Beja mantenham ligação direta com o sofrer de amor que marcou a produção literária portuguesa em seus primórdios e que, enunciado por um sujeito feminino, revela-se um lamento em que se encontram imiscuídas a dor do abandono e a saudade por quem não mais aparecerá.

Entretanto, se nas cantigas de amor, o discurso amoroso, embora proferido por uma voz feminina, era elaborado por um homem, o trovador; se o amigo, tomado como sinônimo de amado ou amante, havia se distanciado por uma obrigação alheia à sua vontade e à de sua amada, nas *Cartas Portuguesas,* a situação é outra. Em outras palavras, se nas cantigas são os homens-trovadores que, simpatizando com os interesses femininos, assumem o ponto de vista feminino para falar de coisas femininas; nas *Cartas Portuguesas*, deixando de lado as rusgas com relação à autoria, podemos dizer que elas não só enunciam um discurso feminino, no que tange ao sofrer de amor, como também foram escritas por uma mulher que se assume como sujeito de um discurso amoroso que instaura uma dicção feminina na literatura portuguesa, retomada, por exemplo, anos mais tarde, por uma poetisa do porte de Florbela Espanca. Se o feminino, no período em que *Cartas Portuguesas* surge, época eminentemente masculina, era sempre o oculto; com Mariana Alcoforado, ele emerge, tornando-se o centro de enunciação de uma voz feminina, ainda que irrompa de um lugar de aprisionamento – o convento:

> Se me fosse possível sair deste malfadado claustro, não esperaria em Portugal que se cumprissem as tuas promessas: iria eu, sem qualquer inibição, procurar-te, seguir-te e amar-te por toda a parte. Não ouso iludir-me de que isso possa acontecer e não quero alimentar uma esperança que me daria, é certo, algum prazer. Agora já só desejo ser sensível às minhas dores (ALCOFORADO, 1974, p. 19).

Prosseguindo com a analogia com as cantigas de amigo, ao contrário destas, a ausência do amado, em *Cartas Portuguesas*, foi escolhida por ele próprio e não à sua revelia, como podemos perceber no trecho em destaque no seguinte excerto, embora não possamos descurar do fato de que quem manipula a cena da enunciação é a signatária das cartas e que os fatos são narrados a partir de um único ponto de vista – o dela:

> Ai de mim! Os meus [olhos] encontram-se privados da única luz que os animava e só lhes restam as lágrimas; não os tenho usado senão para chorar incessantemente, *desde que soube que estavas decidido a um afastamento* que não posso suportar e me fará morrer em pouco tempo (ALCOFORADO, 1974, p. 13, itálicos nossos).

O trecho *estavas decidido a um afastamento* sinaliza, textualmente, a verdadeira hipótese de a ausência do amado, narratário das cartas, que atendia pelo nome de Sr. de Chamilly, ter sido uma escolha sem coação alguma, ainda que se lhe atribua como causa a necessidade de retornar à França, país de sua origem. Enfim, na visão daquela que subscreve as cartas, a causa da ausência do amado foi mesmo o abandono voluntário:

> Mil vezes ao dia dirijo para ti os meus suspiros: eles procuram-te em toda a parte e, como recompensa de tantas inquietações, apenas me trazem o aviso demasiado sincero da minha triste sorte, que tem a crueldade de não suportar que

> eu me iluda e que a cada passo me diz: basta!, basta!, infeliz Mariana, *basta de te consumires em vão e de procurares um amante que nunca mais voltarás a ver; um amante que atravessou o mar para fugir de ti, que está em França no meio de prazeres e nem por um momento pensa nas tuas dores; um amante que te dispensa de todos esses transportes que nem sequer te agradece* (ALCOFORADO, 1974, p. 15, itálicos nossos).

Todavia, embora dialogue com a tradição amorosa portuguesa que alude à época do Trovadorismo, Mariana Alcoforado, em suas cartas, fala do amor, acrescentando-lhe novas nuanças, de forma que, no dizer de Figueiredo (1974, p. 104), o que "ressalta das páginas ardentes em que a pobre freira abandonada vaza os segredos do seu coração" é um amor diferente no qual é possível, para muitos, "entrever a caracterização da alma do povo que lhe deu origem":

> Trata-se, com efeito, de um amor com acentos novos, o amor da dedicação total, o amor em que a totalidade do ser se encontra emprenhada, o amor extremo em que o pensamento do "outro" é o valor a que se reportam e se subordinam todas as opções, o amor em que o eu praticamente se aniquila, encontrando a sua subsistência apenas no dar-se, no estar para. (FIGUEIREDO, 1974, p. 104-105).

Cremos que, dentre os matizes novos que podem ser desentranhados do discurso amoroso das *Cartas Portuguesas*, está um sentimento tipicamente português: a

saudade, a qual diz muito da maneira portuguesa de amar, de estar no mundo e de encarar a vida (FIGUEIREDO, 1974). Por saudade, que vem do latim *solus*, *solitas*, *solitatis* e da qual também vêm *sozinho*, *solidão*, devemos entender, na esteira de Gaudêncio (2007), a dobra entre o que foi e o que fica do que já não mais é, a conversão daquilo que se nos afigura insuportável em algo que dá sentido à nossa existência, a presentificação de ausências, hiância a adiar preenchimentos, faltas de que e para as quais somos feitos, pedaços de uma alma em frangalhos ante o outro que está, irremediavelmente, perdido. Da saudade, afirmou D. Francisco de Mello:

> É a saudade uma mimosa paixão da alma, e por isso tão subtil, que equivocadamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da satisfação. É um mal, de que gosta, e um bem que se padece: quando fenece, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhoria se acaba a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabarão primeiro. (MELLO *apud* LOURENÇO, 1999, p. 29).

É, portanto, a saudade a chama que mantém aceso o amor-paixão de Sóror Mariana Alcoforado e que lhe alimenta os sentidos, a razão de ser e de existir. No dizer de Fidelino de Figueiredo, “a paixão deu ao natural talento [de Mariana] o dom excepcional de expressar com relevo e emoção cálida o mundo revolto de sua alma” (FIGUEIREDO, 1955, p.214). Por isso, do começo ao fim, uma única

isotopia permeia as cinco cartas: o convalescer por amor. As cartas são, portanto, a materialização/eternização do amor-paixão de Mariana e do seu desespero advindo da distância que a separa, física e emocionalmente, do seu amado, tanto que ela chega a confessar: "Eu escrevo mais para mim do que para ti, e aquilo que procuro é consolar--me" (ALCOFORADO, 1974, p. 75).

Como tal, as cartas mostram as contradições desse sujeito ébrio de amor que, ao mesmo tempo em que acusa o ser amado, quando questiona "Por que é que puseste tanto empenho em me tornar infeliz? Por que não me deixaste em paz no meu convento? Tinha-te feito algum mal?" (ALCOFORADO, 1974, p. 19), também lhe pede perdão: "Perdoa-me! Eu não te culpo de nada! Não estou em condições de pensar na minha vingança e só acuso a dureza de minha sorte" (ALCOFORADO, 1974, p. 19). Enfim, um sujeito que, diante da perda do objeto de desejo, inicia um trajeto permeado pela *negação* ("De ti não quero nada senão o que espontaneamente vier e recuso todos os testemunhos de amor que constrangido me desses"), pela *raiva* ("Deixa de encher as tuas cartas com coisas inúteis e nunca mais escrevas a dizer que me lembre de ti"), pela *barganha* ("Prometo-lhe não o odiar; por de mais desconfio dos sentimentos violentos para me atrever a fazê-lo"), pela *depressão* ("As minhas dores já não podem ter consolo e a lembrança das alegrias passadas enche-me de desespero") e pela *resignação* ("Resisto a todas as evidências que me deviam persuadir de que já não me amas e sinto-me muito mais disposta a abandonar-me cegamente à minha paixão do que aos motivos que me dás para queixar-me da tua falta de atenção").

Como o ser amado, apesar de amado, é também a fonte de onde emanam nossas angústias, medos e incertezas, escrever revela-se para Mariana a única forma de tornar presente o que se fizera ausente: "Parece-me que estou a te falar quando te escrevo e que tu me estás um pouco mais presente" (ALCOFORADO, 1974, p. 73). Por meio das cartas, ela tenta substituir uma perda, recriando, então, a imagem daquele por quem anseia, espera, chora, sofre. Além disso, as cartas servem como prolongamento de um amor que passou a existir apenas como lembrança, ausência, falta, espaço lacunoso, vacância, daí a tentativa de preenchê-lo através da escrita, o que torna, no dizer da narradora, mais veemente o amor sentido e mais plena a vida dela:

> Lamento, só por amor de ti, os prazeres infinitos que perdeste: será que os não tenhas querido gozar? Ah! Se os conhecesses, verias que eles são mais intensos do que o de me teres seduzido, e terias experimentado que se é muito mais feliz e que se sente algo de bem mais tocante quando se ama com violência do que quando se é amado! (ALCOFORADO, 1974, p. 29).

Neste caso, em *Cartas Portuguesas*, am(a)or conjuga-se como do(e)r: "Adeus! Não posso mais! Adeus! Ama-me sempre e faze-me sofrer ainda maiores males" (ALCOFORADO, 1974, p. 21). Dessa forma, à medida que um aumenta (o amor ou a dor), o outro também o faz em igual proporção: "Porque me fez conhecer a imperfeição e o desencanto dum afecto que não deve durar eternamente e as dores que acompanham um amor violento, quando ele

não é recíproco" (ALCOFORADO, 1974, p. 89). O sofrimento por que passa Mariana Alcoforado advém da tentativa vã de não se desprender do seu objeto de desejo: "A minha religião e a minha honra, faço-as consistir unicamente em te amar loucamente por toda a minha vida, já que a amar-te comecei!" (ALCOFORADO, 1974, p. 33). Como a narradora-personagem não consegue instaurar em seu inconsciente outro objeto de desejo, aquele que fora o antigo mantém-se ainda no campo de projeção dela, como uma imagem que não quer apagar:

> Resisto a todas as evidências que me deviam persuadir de que não me amas e sinto-me muito mais disposta a abandonar-me cegamente à minha paixão do que aos motivos que me dás para me queixar da tua falta de atenção. (ALCOFORADO, 1974, p. 57).

Por agir renitentemente e insistir em ter aquilo que só pode ser tido como perda, é que o inconsciente da narradora-personagem é marcado pela impossibilidade de instauração da coexistência do antigo amor com um possível novo amor:

> Bem claramente vejo qual seria o remédio para todos os meus males e em breve me libertaria deles se deixasse de te amar. Mas, ai de mim!, que terrível remédio! Não! Antes quero sofrer ainda mais do que esquecer-te... Infeliz que sou! Dependerá isso de mim? Não posso acusar-me de ter desejado, nem que fosse só por um momento, deixar de te amar! (ALCOFORADO, 1974, p. 29).

Por ainda não se desprender do antigo amor, a freira de Beja não consegue para si um novo eleito, propiciando que irrompa a dor, a expressão lancinante de quem insiste em reconhecer que sofre por aquilo que não é mais seu ou que mesmo nunca foi:

> Estou convencida de que talvez venha a encontrar nesta terra um amante mais fiel e melhor. Mas, ai de mim!, quem poderá despertar em mim o amor? Bastará a paixão de um outro homem para me encher? Teve a minha sobre si algum poder? Não experimentei eu que um coração enternecido jamais esquece aquilo que o fez conhecer transportes que não conhecia e de que era capaz?; que todas as suas emoções estão ligadas à aquele que idolatrou?; que os seus primeiros sonhos e as suas primeiras feridas não podem ser nem curadas nem apagadas?; que todas as paixões possam vir em seu auxílio e que se esforçam por o encher e contentar lhe prometem em vão um sentimento que nunca mais encontra?; que todos os prazeres que procura, sem qualquer vontade de os encontrar, só servem para bem lhe fazer conhecer que nada lhe é tão caro como a lembrança das suas dores? (ALCOFORADO, 1974, p. 89).

Em um processo em que é reiteradamente curtida e acalentada a dor advinda de um amor que não é recíproco, Mariana Alcoforado sofre, sem que tenha sequer alguém que lhe acolha a sua dor. Por isso, advém a necessidade narcísica de escrever essa dor, de fazer da escrita uma espécie

de extensão da dor causada pelo (des)amor, o que, de certa forma, desperta prazer nesse sujeito que se compraz muito mais no exercício da dor, do que no exercício de amar:

> Eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários. Poder-se-á imaginar estado tão deplorável?
> [...]
> O meu desespero estará então apenas nas minhas cartas? Se te amasses tanto como mil vezes tenho dito, não teria já morrido há muito tempo?
> [...]
> Adeus! Parece-me que falo de mais no estado deplorável em que me encontro. No entanto, do fundo do coração te agradeço o desespero que me causas, e detesto a tranqüilidade em que vivi antes de te conhecer (ALCOFORADO, 1974, p. 45-51).

A dor é a prova por que temos de passar quando somos compelidos a enfrentar "[...] a separação de um objeto que, deixando-nos súbita e definitivamente, nos transtorna e nos obriga a reconstruir-nos" (NASIO, 2007, p. 20), daí por que mais difícil do que a dor da separação é aperceber-se da necessidade de reconstrução diante de uma perda que se nos afigura inassimilável:

> Só conheci bem o excesso do meu amor quando quis fazer todos os esforços para me curar dele, e receio que não tivesse ousado aventurar-me a essa empresa se tivesse podido prever-lhe todas as dificuldades e violências. Estou

> convencida de que teria experimentado sensações menos desagradáveis amando-o, ingrato, embora, como é, do que deixando-o para sempre. Tive então a prova de que lhe quero menos do que à minha paixão, e suportei dores indescritíveis em a combater, depois que a infâmia da sua maneira de proceder o tornaram odioso aos meus olhos. (ALCOFORADO, 1974, p. 83).

No excerto acima, além do reconhecimento da dificuldade inerente à reconstrução psíquica após uma perda, devemos destacar que, para a enunciadora, mais do que a pessoa do ser amado, ganha relevância o fato de poder amar. Neste caso, as dores que sentia Mariana eram acalentadas não porque ela tivesse alguém a quem amar, mas porque ela simplesmente amava. Sendo assim, mais importante do que ter um objeto de desejo, é poder sentir-se um sujeito desejante, isto é, não um sujeito que desperta desejos, mas um sujeito que é capaz de desejar, de amar o amor e não os amores. De certa forma, essa é uma postura que procura buscar uma compensação no fato de sentir dor, isto é, conformar-se com a dor inerente ao exercício de amar.

Em *Cartas Portuguesas*, em uma leitura ligeira, poderíamos afirmar que a narradora-protagonista passa pelo processo de elaboração do luto em virtude da perda do amado, evento esse que ela não quer ver como perda, daí a insistência em continuar tendo aquilo que já não mais existe, em manter-se presa a uma espécie de fantasma. Como mola propulsora que nos impele ao crescimento psíquico, a dor advém não apenas da perda do ser amado, mas pode advir também do abandono, da humilhação ou da mutilação. Entretanto,

todas essas formas em que se configura a dor estão sedimentadas em uma mesma base: "a amputação brutal de um objeto amado, ao qual estávamos tão intensa e permanentemente ligados que ele regulava a harmonia de nosso psiquismo" (NASIO, 2007, p. 21). Como o objeto que a protagonista da obra em tela perdeu foi o amor, ou, pelo menos, aquilo que ela projetou como o sendo, podemos dizer que a dor dela "só existe sobre um fundo de amor" (NASIO, 2007, p.21).

De acordo com Nasio (2007), uma das formas de ver a dor psíquica é tomá-la como dor de amar. Por isso, ela é o afeto derradeiro, é um limiar entre a loucura e a morte, mas, mesmo assim, não se morre dessa dor, porque, "enquanto há dor, também temos as forças disponíveis para combatê-la e continuar a viver" (NASIO, 2007, p. 23), ainda que o sujeito acometido da dor de amar não a perceba dessa maneira, mas, sim, como o fim de tudo, como o prenúncio da morte. Ele a sente, dessa forma, por causa do fato de que a dor psíquica só existe porque perdemos aquele objeto para o qual investimos nossa energia psíquica. No entanto, "o que dói não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido" (NASIO, 2007, p. 41). Desse modo, a perda súbita do amado ou do amor dele é que provoca o rompimento do laço amoroso e faz o eu emergir em desespero, em dor, em um processo em que se vê compelido a debater-se consigo próprio:

> Não tendo, em última análise, de combater senão contra mim própria, não podia imaginar toda a minha fraqueza, nem compreender tudo o que agora sofro.
>
> [...]

> Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças. (ALCOFORADO, 1974, p. 42-45).

Em *Cartas portuguesas*, é a separação do amado, aliada à indiferença dele, que desencadeia a dor na protagonista, de modo que o seu amar e o seu sofrer estão de tal forma imiscuídos que, como já dissemos, a intensidade de um cresce na mesma proporção que a do outro. Sendo assim, ao contrário do que comumente pensamos, isto é, que o amor nos serve como lenitivo e proteção contra a dor, o sofrimento amoroso de que é acometida Mariana Alcoforado demonstra que o amor é, de fato, o centro de onde emana a dor. Aliás, como, paradoxalmente, já constatara Freud, "nunca estamos tão mal protegidos contra o sofrimento como quando amamos, nunca estamos tão irremediavelmente infelizes como quando perdemos a pessoa amada ou o seu amor" (*apud* NASIO, 2007, p. 34). Isso ocorre porque a dor de amar, espécie de dilaceramento da alma, é uma dor traumática advinda da ruptura do laço que nos liga àquele que elegemos como centro de nosso desejo, provocando o desordenamento de nossas tensões pulsionais e tornando inoperante o princípio do prazer ao qual escapam as variações extremas de tensão inconsciente. No entanto, ao mesmo tempo em que é desencadeada por uma perda, a dor é também uma reação contra o desaparecimento do ser

amado, conforme podemos depreender a partir do seguinte excerto em que a narradora confessa:

> Adeus! Bem gostaria de nunca ter te visto! Ah! Como sinto a falsidade deste sentimento e vejo, neste preciso momento em que te escrevo, que gosto bem mais de ser desgraçada amando-te do que gostaria de nunca te ter visto! Aceito, pois, sem lamentações a minha triste sorte, já que tu a não quiseste tornar melhor. (ALCOFORADO, 1974, p. 49).

Ao se obstinar em querer compensar a ausência real do outro perdido intensificando a imagem dele, o eu da protagonista está tentando manter presente aquilo/aquele que, consoante já foi apontado, só poderá existir apenas como uma ausência, uma falta, uma lacuna, um espaço vazio em busca de um preenchimento sempre adiável, o que desencadeia um processo em que "o eu desinveste subitamente a quase totalidade de suas representações para superinvestir maciçamente numa única representação, a representação do amado que não mais existe" (NASIO, 2007, p. 39). Consequentemente, o sujeito que sofre se vê obrigado a justificar a recusa daquele que lhe é o centro do seu sofrer: "No entanto, o amor que tenho por ti serve-te com tanta fidelidade que não posso consentir em te considerar culpado senão para gozar do inefável prazer de eu próprio te justificar" (ALCOFORADO, 1974, p. 59).

Nesse sentido, devido ao fato de a narradora-personagem sofrer pela perda de um objeto querido, seríamos levados a pensar que ela entra em estado de luto. Entretanto,

como uma reação a uma perda afetiva, a dor psíquica difere-se do luto. Se nela há uma espécie de reação defensiva do eu, com o superinvestimento da representação do objeto perdido; no luto, temos o movimento contrário: há um desinvestimento progressivo em torno da representação do objeto perdido, isto é, há uma redistribuição da energia psíquica que fora concentrada na representação do ente e/ou objeto amado perdido (NASIO, 2007).

Sendo assim, em *Cartas Portuguesas*, é mais apropriado falarmos de dor psíquica do que, propriamente, de luto, ainda que este seja um dos componentes relacionados à irrupção da dor psíquica. Mesmo diante da perda do objeto querido, o eu da protagonista-narradora não consegue desencadear o processo de desinvestimento da energia psíquica, uma vez que "era-me demasiado agradável sentir que estava contigo para poder pensar que um dia te afastarias de mim" (ALCOFORADO, 1974, p. 29). Por sua vez, ela não dá início ao processo de elaboração do luto, fazendo com que o langor e o amor confluam para alimentar a dor em seu mais puro estado: a dor psíquica, processo esse que poderá gerar um luto patológico, estado crônico em que se encontram sujeitos, como a narradora-protagonista de *Cartas Portuguesas*, que insistem em alimentar a onipresença psíquica do objeto de desejo perdido:

> E, no entanto, não me arrependo de te haver adorado e sinto-me bem mais feliz por me teres seduzido! A tua ausência rigorosa, e talvez eterna, em nada diminui a veemência do meu amor. Quero que todos o saibam, e disso não faço mistério, que estou encantada por ter

> feito por ti tudo quanto fiz contra toda a espécie de decoro. A minha religião e a minha honra, faço-as consistir unicamente em te amar loucamente por toda a minha vida, já que a amar-te comecei! (ALCOFORADO, 1974, p. 33.)

Como a narradora-protagonista da obra em análise insiste no superinvestimento da figura do objeto perdido, o eu dela nega-se a reconhecer a perda do objeto de desejo, reação essa que, conforme já dito, caracteriza mais o exercício da dor de amar do que o exercício de elaboração do luto. De acordo com Nasio (2007), a insistência na representação do objeto de desejo perdido é a maneira encontrada pelo eu para reagir diante da perda desse objeto. Por isso, o eu investe todas as suas forças para manter viva a imagem do objeto desaparecido, desencadeando um processo mental marcado pelo desinvestimento e pelo superinvestimento de sua energia psíquica, o que ocasiona, ao mesmo tempo, o esvaziamento súbito do eu e a concentração de energia na representação do amado desaparecido, gerando, por conseguinte, a dor psíquica. Esta, por sua vez, provoca a cisão do eu em duas partes: uma em que o eu ainda está atrelado ao "amor desmedido pela efígie do objeto perdido"; a outra em que o eu, de forma lúcida, constata "a ausência definitiva desse objeto" (NASIO, 2007, p. 42). Essa polaridade que caracteriza a cisão do eu provocada pela dor de amar pode ser, a nosso ver, exemplificada com este excerto do romance em comento, quando a signatária das cartas aventa a seguinte hipótese em relação ao seu amado: "se pudesse ter a certeza de que me tinhas, efetivamente, esquecido" (ALCOFORADO, 1974 p. 41), em que há a dúvida quanto

à existência, de fato, do esquecimento, por parte do ser amado, mas, ao mesmo tempo, há também o desejo de que esse esquecimento não tenha se instaurado efetivamente. Conforme podemos perceber, a protagonista-narradora obstina-se a manter-se agarrada às imagens onipresentes do amado perdido, afirmando, piedosamente:

> Quero, no entanto, que saiba que, de há alguns dias a esta parte, sinto vontade de queimar e destruir estes testemunhos [um retrato e umas pulseiras] do seu amor que me eram tão caros; mas mostrei-me tão fraca para consigo que nunca acreditaria que eu pudesse ser capaz de tais extremos. Desejo, pois, gozar de toda a dor que tive ao separar-me deles e causar-lhe também a si algum despeito. (ALCOFORADO, 1974, p. 81).

O discurso instaurado pela enunciadora de *Cartas Portuguesas* é um discurso de um sujeito sofredor, exangue e suspenso à lembrança muito viva do amado desaparecido. Enfim, é o discurso de um sujeito marcado pela dor extrema de ver-se sem aquele que era o centro de suas projeções amorosas, daí o estado de Mariana Alcoforado ser um misto de esvaziamento do eu e contração em uma imagem-lembrança: a do ser amado que a abandonou. A dor advinda da perda de um objeto querido é, no dizer de Nasio (2007), a expressão de uma defesa, de um estremecimento de vida, para que aquele que sofre não sucumba de vez e naufrague no nada. Diante do impacto ocasionado por tamanha perda, o sujeito pode ser levado às vascas

da loucura: "São sempre extremas as emoções que de ti me vêm! Amei-o como louca! O desprezo que eu tive por todas as coisas!" (ALCOFORADO, 1974, p. 59; 93). Esse estado é decorrente do fato de o sujeito, em vez de dissipar o seu sofrimento, concentrá-lo, porque insta em não relegar para o esquecimento aquele/aquilo que continua sendo objeto de desejo ("Adeus! A minha paixão aumenta a cada momento! Ah!, quantas coisas tinha ainda para te dizer!... (ALCOFORADO, 1974, p. 51)), mas um objeto de desejo que, no presente, só existe, irremediavelmente, como faltoso, faltante, em falta.

O sujeito que sofre até percebe o seu objeto de desejo como faltoso, mas recusa-se a aceitá-lo como tal, gerando, assim, um desequilíbrio que só será resolvido quando, no inconsciente do sujeito, estiver sido instaurada a coexistência entre o antigo e o novo objeto de desejo. Por isso, a imagem do ser desaparecido não deve ser apagada, uma vez que ela é imprescindível no processo de restauração do equilíbrio psíquico. O problema está no fato de essa imagem tornar-se uma onipresença psíquica, desencadeando, dessa forma, um luto patológico, como parece ser o caso em que se encontra a narradora-protagonista de *Cartas Portuguesas* para quem a imagem do ser amado persiste como uma sombra que não pode ser esgarçada. Por outro lado, caso a instauração do luto patológico não venha a acontecer, a imagem do desaparecido poderá conviver com a imagem do novo eleito, já que esta não implica na substituição daquela. Todavia, o mais difícil de ser percebido pelo sujeito enlutado é o fato de que ele precisa direcionar a sua energia psíquica para outro objeto de desejo, isto é, investir em outro a energia que foi saturada no antigo ser e/ou

objeto de desejo. Por isso, a dor mental é um componente importante no processo de crescimento psíquico, já que o seu *telos* não é provocar o dilaceramento do sujeito, mas a necessidade de reconstrução diante da desarmonização do psiquismo provocada pela perda objetal.

O nosso sistema psíquico é regido pela díade desprazer/prazer e marcado pela tentativa de descarregar a tensão gerada pelo desprazer (estado de tensão) e pelo prazer (descarga parcial de tensão). A polaridade entre prazer e desprazer parece configurar a estrutura do desejo, este que é "uma tensão ardente vista em movimento, orientada para um alvo ideal, o de chegar ao prazer absoluto, isto é, à descarga total" (NASIO, 2007, p. 48). Nesse sentido, se o ser humano se define como um ser de desejo, ser *humano* é ser marcado pela insatisfação de um desejo, o que parece definir-se como condição *sine qua non* da vida, mola que a faz mover-se. Sendo humanos, somos marcados, inapelavelmente, mais pelas necessidades de carências do que pelo preenchimento delas, ainda que seja esse, *a priori*, o que pensamos buscar. Como polo organizador do desejo, a carência é o núcleo atraente sem o qual "o impulso circular do desejo se perturbaria e então só haveria dor" (NASIO, 2007, p. 49). No caso do romance aqui em análise, a insatisfação que acomete a narradora-protagonista é demasiado penosa, fazendo com que o desejo perca o eixo e, da turbulência das pulsões decorrentes da desestabilização do seu sistema psíquico, possa a dor emergir como sintoma dos efeitos provados no inconsciente da personagem-narradora pela ausência do ser amado.

Se a carência é essencial para a manutenção de nossa consistência psíquica, ela é mantida no nível do suportável graças à presença do outro como esfera que organiza nosso desejo. Nosso eleito assume, portanto, um papel restritivo cujo objetivo é assegurar "a consistência psíquica pela insatisfação que ele faz nascer, e não pela satisfação que ele proporciona" (NASIO, 2007, p. 50). Relacionando isso ao romance em comento, podemos afirmar que, como objeto de desejo de Mariana Alcoforado, Chamilly foi capaz de excitar o desejo dela, mas não o pôde satisfazer plenamente. A ela, ele proporcionou um gozo parcial, de forma que, do ponto de vista psicológico, ela sentiu-se insatisfeita. Só depois da perda é que podemos perceber o quanto ele, como objeto capaz de recentrar psicologicamente o desejo de Mariana, estava enraizado no inconsciente dela.

Em *Cartas Portuguesas*, registro doloroso dos efeitos provocados pela ausência do ser amado, a dor de Mariana Alcoforado é, portanto, a dor do caos das pulsões descontroladas, ocasionado pela ruptura do laço entre aquele que ama e seu objeto amado, daí por que a dor de amar nesse romance é decorrente da "autopercepção que [o eu da narradora-protagonista] tem do tumulto interno desencadeado por essa perda", ou seja, a dor que sente a narradora-personagem e que alimenta todas as suas cartas é haurida do "encontro brutal e imediato entre o sujeito e o seu próprio desejo enlouquecido" (NASIO, 2007, p. 27; 72). Em virtude disso, o discurso amoroso engendrado por Mariana Alcoforado parece reiterar ao seu amado um único enunciado: "fazes-me falta", como se, assim, ela pudesse manter vivo o ritmo que lhe alimentava o impulso desejante e que emanava da imagem fantasiada do outro, o eleito, esse

personagem psíquico que criamos, que nos é insubstituível e que, na mesma proporção que nos satisfaz, também nos insatisfaz. Na tentativa de preencher a ausência incontestável do amado, Mariana Alcoforado, o ser que sofre, procura dizer a dor que sente ante a falta do amado, escrevendo-a, fazendo-a tornar-se carne por meio do verbo, ou melhor, fazendo do verbo a expressão de uma dor lancinante com a qual a narradora, na senda entre a carne e a alma, aprendeu a conviver mediante o doloroso exercício da dor de amar.

Referências

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. O romance. In:______ . **Teoria da Literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

ALCOFORADO, Sóror Mariana. **Cartas Portuguesas**. Publicações Europa América, nº. 90, 1974.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

FIGUEIREDO, Nuno de. Breve nota sobre as Cartas Portuguesas. In: ALCOFORADO, Sóror Mariana. **Cartas Portuguesas**. Publicações Europa América, nº.90, 1974.

GAUDÊNCIO, Edmundo de Oliveira. Cartografia da saudade: apontamentos para a clínica do luto. In: RIBEIRO, Maria Goretti.; SILVEIRA, Maria de Fátima de Araújo.; OLIVEIRA, José Alex Nogueira de (Orgs.). **Corpo e**

alma: terapias biopsicossociais. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007, p. 67-76.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NASIO, Juan-David. **A dor de amar**. Tradução de André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PAIXÃO, Sylvia. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Correio da roça**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1988.

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX.** Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Vieira e a alegoria dos teólogos e do Renascimento

Marcelle Ventura Carvalho

Percorrendo a estrada da literatura lusitana, deparei-me com os escritos de padre Antônio Vieira. Foi surpreendente poder "compreender" um discurso "barroco", cuja clareza o tornou legível para quem estava pouco acostumada com o estilo vieiriano. A impressão causada pela simplicidade, pela elegância do texto e pela agudeza das imagens despertou-me o desejo de explorar a dialética desse homem, alfaiate das palavras, que costurava suas ideias usando como tecido, o mundo; como linha, a história; como agulha, a palavra.

Padre António Vieira (1608-1697) foi um gigante; embora, em alguns momentos, tenha sido um gigante vencido. Dividiu-se entre a Europa e as Colônias Portuguesas, desfrutando, em certos períodos, de consideráveis privilégios políticos. Foi missionário, pregador, diplomata, político e escritor. Nasceu em Lisboa e, aos sete anos, mudou-se com a família para a Bahia, no Brasil, onde o pai exercia

a função de secretário do Governo. Estudou no colégio jesuíta da Bahia e ingressou na Companhia de Jesus, recebendo ordens em 1635 e iniciando nessa altura o seu trabalho como pregador. Em 1641, partiu para Lisboa com o governador para apresentar ao rei D. João IV a adesão à causa da Restauração. O rei encarregou-o de várias missões diplomáticas na Holanda e em Roma. Não sendo bem sucedido nestes encargos, regressou novamente ao Brasil e dedicou-se à catequização dos índios. Após a morte de D. João IV, a Inquisição acusa-o de professar opiniões heréticas (1662-1667), mas é absolvido com a subida ao trono de D. Pedro II. Depois de novo e intenso período de trabalho como diplomata em Roma e como pregador, regressou definitivamente à Bahia, onde morreu com quase 90 anos de idade. Além dos Sermões (13 tomos publicados entre 1679 e 1699), escreveu *Esperanças de Portugal*, *Clavis Prophetarum* e *História do Futuro*, obras de conteúdo profético (LISBOA, 1970).

Diante de uma existência tão intensa, Pécora (1995), em *Tópicas políticas dos escritos de Antônio Vieira e outros textos,* divide a vida e a obra de Vieira em quatro períodos: o *primeiro* inicia-se em 1623, com a formação de Vieira nos colégios da Companhia de Jesus e finaliza em 1641, data da sua primeira ida a Portugal; o *segundo* compreende a época em que o orador conheceu o rei D. João IV, seu amigo e valido, em 1641, prolongando-se até 1651, quando se prepara para voltar à Colônia com o objetivo de realizar a "missão do Maranhão"; o *terceiro* começa em 1652, quando retorna ao Maranhão, estendendo-se até 1661, quando foi expulso da Colônia; o *quarto*, e último período, inicia-se

com a morte de D. João IV, o afastamento de D. Luísa de Gusmão e a coroação do novo rei D. Afonso VI em 1662, finalizando com a morte do pregador em 1697.

Costurando os momentos da vida multifacetada de Vieira, vê-se que algo a uniformiza, a saber: a agudeza oratória. No entanto, essa mesma agudeza é apreciada de maneira distinta entre vários pesquisadores do orador barroco.

Considerando-se o estilo de Vieira, José Aderaldo Castello (1999, p. 83-84) afirma que "[...] o Pe. Antônio Vieira atingirá o último dos nossos grandes oradores, Rui Barbosa, de reconhecido nível literário, ostensivamente preocupado com a pureza da língua". Discordando de Aderaldo Castello – e de outros autores, que supervalorizaram o pregador como exemplo de estilista da língua portuguesa –, Pécora, em *Teatro do Sacramento*, critica essa imagem estereotipada do jesuíta ressaltando que:

> Mesmo essa idéia de grande orador, indiscutida e indiscutível, desdobra-se em outras muito diversas, e, a meu ver anacrônicas e inadequadas objetivamente. É o caso daquelas que o fazem uma espécie de estilista licenciado ou bacharel de letras, próximo, portanto, de autores como Coelho Neto e Rui Barbosa, ou, se se preferir, de um parnasiano em botão. Castilho, nos anos românticos, já dera um acentuado tom de guardião da puridade do idioma a Vieira, além de estendê-lo a Manuel Bernardes. E, entretanto, conquanto essa imagem de Antônio Vieira tenha tido grande alcance, mormente

> no Brasil, em que as referências históricas têm sempre muito menos peso, deve ser completamente claro para quem o lê com um mínimo de isenção e rigor que não há nele qualquer cultivo da língua por ela mesma, como nunca houve, o que já foi dito mais atrás, qualquer idéia sua dos sermões como literatura autônoma e projeto estético – a despeito do soberbo valor estético que se possa reconhecer neles. (PÉCORA, 1994, p. 45).

Se não há em Vieira, como afirma Pécora (1994), a preocupação estética – e já aí o termo “estética” é anacrônico para o orador, visto surgir apenas no século XIX – qual então a função das alegorias nas prédicas vieirianas? Como se sabe, as figuras e tropos de linguagem, desde a Retórica Antiga, assumiram o papel de embelezadores do discurso. Que sentido adquirem em um discurso que não visa, necessariamente, ao belo?

A partir desses questionamentos, lancei-me ao intento de analisar como e com qual propósito o orador construía as suas alegorias.

Como todo pesquisador, sempre que nos deparamos com nosso objeto de estudo sentimos a necessidade de recorrer a definições, pois percebemos que elas nos indicam os limites precisos das fronteiras semânticas dos vocábulos. Assim procedemos com o termo “Alegoria”, e, num primeiro momento, percorri as linhas escritas por Aristóteles (1998) em *Arte retórica e arte poética*. Embora o filósofo não indique o conceito específico para o termo, ele agrupa todas as figuras que se particularizam pelo deslocamento

de sentido e as define como “metáfora”, que seria “[...] a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via da analogia” (1998, p. 275). Cícero, orador latino, compartilha do conceito aristotélico e, ao mesmo tempo, amplia-o ao definir a Alegoria como metáfora continuada

> Llamo metáforas, como ya he dicho muchas veces, a aquellas palabras que cambian su significado gracias a su semejanza con otra, ya por razones de encanto, ya por razones de falta de la palabra con significado propio. Cuando siguen muchas metáforas continuadas, se produce un discurso diferente; por ello los griegos llaman a esta figura “alegoría”: el término utilizado es correcto, pero tiene razón Aristóteles que, genéricamente, llama metáforas a todas estas figuras. (CÍCERO, 1997a, p. 74- 75).

Essa alteração ou mudança de significado baseada na analogia ou semelhança é, para Quintiliano, o que determina o tropo, uma vez que ele o define nestes termos: “A Alegoria, que nós interpretamos Inversão do sentido, é a que mostra uma coisa nas palavras, e outra no sentido, e às vezes também o contrário” (QUINTILIANO, 1944, p. 121); ou seja, diz-se *b* para significar *a*, disso pode-se inferir que a compreensão do termo alegórico implica na retirada do véu figurativo por parte de um dos constituintes do discurso (emissor – receptor).

No *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, pregado na cidade de São Luís do Maranhão, no ano de 1654, Vieira afirma metaforicamente que os pregadores são o sal da terra, logo, a sua função é a de conservar a fé cristã; no entanto, a corrupção do mundo é tal que atinge não apenas os ouvintes, mas os próprios pregadores que se distanciam do *éthos* cristão. No decorrer da homilia, os padres e os ouvintes são representados pelos habitantes do mundo marítimo, a partir das semelhanças que se verificam entre eles. Observe como Vieira desenvolve a seguinte imagem:

> Rodeia a Nau o Tubarão nas calmarias da Linha com seus Pegadores às costas, tão cerzidos com a pele, que mais parecem remendos, ou manchas naturais, que os hóspedes ou companheiros. Lançam-lhe um anzol de cadeia com a ração de quatro soldados, arremessa-se furiosamente à presa, engole tudo de um bocado, e fica preso. Corre meia campanha a alá-lo acima, bate fortemente o convés com os últimos arrancos; enfim, morre o Tubarão, e morrem com ele os Pegadores. (VIEIRA, 2000, p. 333-334).

Todo esse sermão é alegórico, ou seja, Vieira diz *b*, para significar *a*. O orador critica a corrupção da humanidade, alegoricamente nomeada de “peixe”. A alegoria é construída a partir da analogia de atribuição estabelecida por Vieira, que transpõe o comportamento dos peixes para os homens. O que proporciona a alegoria é a agudeza do orador que aproxima conceitos distintos “peixe” e “homem”, criando a analogia de atribuição a partir de “supostas” semelhanças,

visto que, no mar, alguns peixes grudam no corpo de peixes maiores para alimentar-se dos restos da refeição de seus hóspedes.

No fragmento apresentado, “Tubarão” é a metáfora usada para o Vice-Rei ou os Governadores das Colônias; “Pegadores” é a metáfora referente aos bajuladores e parasitas que acompanham os Governadores, dependendo destes para sobreviverem. Usado do artifício alegórico, Vieira transmite verdades morais, ao mesmo tempo em que denuncia os vícios da humanidade e a situação política da Colônia.

No *Sermão da Sexagésima*, exemplo de meta-sermão, o orador inicia a prédica com o fragmento bíblico: *Semen est verbum Dei*, a semente é a palavra de Deus; se a palavra de Deus é a semente, deduz-se que o discurso que dela brota é uma árvore. Assim, Vieira descreve alegoricamente o sermão a partir da imagem da planta, pois a árvore tem, na sua base, a raiz; a base do sermão é o Evangelho, o discurso deve germinar dessa raiz. O tronco é o assunto, a árvore possui um só tronco, assim também o sermão deve ter um só assunto. Os ramos são os mais diversos discursos que nascem do mesmo tronco ou matéria, assim como os troncos das árvores são diferentes uns dos outros, assim também os discursos serão distintos devido ao estilo de cada orador, mas todos são provenientes do mesmo tronco e raiz. As folhas embelezam as árvores; as palavras adornam no discurso com metáforas e outras figuras de estilo, pensamento ou linguagem. As varas, presentes nas árvores, são os chicotes verbais que repreendem os vícios. As flores são as sentenças que purificam a alma. O fruto é o que se colhe da árvore e o que vai ser colhido do sermão: a persuasão.

O sermão deve ser uma árvore completa com raiz, tronco, galhos, varas, folhas, flores e frutos, pois

> [...] se tudo são troncos, não é sermão, é madeira. Se tudo são ramos, não é sermão, são maravalhas. Se tudo são folhas, não é sermão, são versas. Se tudo são varas, não é sermão, é feixe. Se tudo são flores não é sermão é ramalhete. Serem tudo fruto não pode ser; porque não há fruto sem árvore.(VIEIRA, 2000, p. 42).

No mesmo sermão, outra imagem alegórica é empregada na argumentação do orador, a saber: as palavras devem ser como as estrelas, distintas e claras. Assim como as estrelas compõem a "tapeçaria" do céu, assim as palavras compõem o sermão. Para que esta "tapeçaria" divina seja agradável aos olhos, as estrelas devem estar em harmonia, ordem e curso definidos, assim também devem estar as palavras no discurso (VIEIRA, 2000, p. 40).

> Assim há de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas e muito claras e altíssimas. O estilo pode muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem, e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem. O rústico acha documento nas estrelas para sua lavoura, e o mareante para sua navegação, e o matemático para suas observações e para seu juízo. De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem ler, entendem as estrelas, e o matemático que tem lido quantos escreveram não alcançam a entender quanto nelas há. (VIEIRA, 2000, p. 40).

Vieira, nessa passagem, recupera o pensamento de Cícero a respeito do estilo tênue, pois o orador romano afirmou que: "Es um estilo sencillo, bajo, cuyo modelo es el lenguaje normal, pero más cercano em realidad a la elocuencia de lo que normalmente se cree".(CÍCERO, 1997a. p. 67).

De modo semelhante ao Sermão de Santo Antônio aos Peixes, a função primeira da alegoria é argumentativa. No primeiro sermão, ela é argumento político; no segundo, retórico-teológico.

Note-se que a alegoria foi criada pelo orador, ela é, portanto, fruto de sua subjetividade. Esse tipo de construção alegórica Hansen (1987) denomina "Alegoria dos poetas" e se tornou comumente empregada na literatura, visto que ela demonstra a criatividade de quem a elabora e proporciona beleza e elegância ao discurso. Mas, no caso específico de Vieira, é-lhe acrescentada outra função: a de prova retórica, função esta que se torna mais importante do que um simples ornamento, como normalmente é utilizada.

No entanto, a tipologia do tropo é tripartida, devendo-se, portanto, acrescentar as Alegorias dos Teólogos e as Alegorias do Renascimento, ambas produzidas e empregadas com fins específicos.

Alegoria dos Teólogos

Se, como mostrado anteriormente, Alegoria dos Poetas é a construção do autor, a Alegoria dos Teólogos é a construção de Deus. Se na Alegoria dos Poetas metaforizam-se termos, na Alegoria dos Teólogos metaforizam-se fatos, daí ser chamada também de Alegoria Factual. Os poetas **criam** suas alegorias, os teólogos **interpretam** a alegoria "escrita" por Deus. Para os teólogos, Deus escreveu dois livros: o Universo visível e as Sagradas Escrituras, deixando nessas obras as suas marcas ocultas (HANSEN, 1987, p. 45).

O teólogo, exegeta ou hermeneuta, procura decifrar as marcas divinas no tempo, na história, na natureza, no cosmos, na Bíblia; visto que se Deus é a causa de tudo o que existe, então tudo conserva os vestígios do seu Criador, como efeitos da Causa primeira. O homem deve olhar para a natureza procurando sempre um recado oculto do Idealizador do mundo. Por exemplo, no *Sermão da Terceira Dominga da Quaresma*, pregado na capela real, no ano de 1655, Vieira pronuncia o seguinte:

> Quando Deus deu forma ao governo do mundo, pôs no Céu aqueles dois grandes Planetas, o Sol e a Lua, e deu a cada um deles uma presidência: ao Sol, a presidência do dia: *Luminare maius, ut praeesset diet*; e à Lua a presidência da noite: *Luminare minus, ut praeesset nocti*. E por que fez Deus esta repartição? Porventura por que se não queixasse a Lua e as Estrelas? Não, porque com o Sol ninguém tinha competência, nem podia ter justa queixa. Pois, se o Sol tão conhecidamente

> excedia a tudo quanto havia no Céu; por que não proveu Deus nele ambas as presidências? Por que lhe não deu ambos os ofícios? Por que ninguém pode fazer bem dois ofícios, ainda que seja o mesmo Sol. O mesmo Sol quando alumia um hemisfério, deixa o outro às escuras. E que haja de haver homem com dez hemisférios! E que cuide, ou se cuide, que em todos pode alumiar! Não vos admiro a capacidade do talento, a da consciência sim. (VIEIRA, 2000, p. 152).

O jesuíta, lançando mão da alegoria, critica os ministros que acumulam cargos sem poder desempenhá-los adequadamente. O modo como Deus organizou o mundo é uma alegoria de como o homem deve organizar-se politicamente. A noite, o dia, o sol e a lua passam de astros a índices, signos divinos que falam ao homem. Esses signos divinos são encontrados no Universo e nas Sagradas Escrituras. Partindo desse pressuposto, os padres e os teólogos da Idade Média como São Boaventura, Santo Agostinho, Beda[1] e Santo Tomás de Aquino leram o *Velho Testamento* como alegoria divina dos acontecimentos futuros, isto é, dos fatos que ocorreriam no *Novo Testamento*. Logo o *Velho Testamento* é a prefiguração dos fatos que ocorrem no *Novo Testamento*. Esse dois textos podem ser lidos no seu sentido literal, ou no seu sentido figurado. Por exemplo, quando Moisés, no Êxodo, sai do Egito

1 Beda, o venerável. Monge e historiador inglês (673-735). Dotado de grande saber enciclopédico, escreveu "História eclesiástica da nação inglesa". Segundo Hansen (1987, p. 53), foi o primeiro a assimilar a interpretação tipológica da Bíblia a categorias retóricas da alegoria antiga.

libertando os judeus é um fato histórico, que pode ser lido literalmente. Mas, pode também ser interpretado como a prefiguração da vida de Cristo. Porque Moisés é o salvador dos judeus, assim como Cristo é o salvador da humanidade. Outro exemplo é o de Abrão, que teve dois filhos um de escrava, outro de mulher livre. Trata-se de fato histórico, mas que pode também ser lido figuradamente. Os dois filhos de Abrão prefiguram a existência dos dois testamentos; os filhos da escrava prefiguram os judeus escravizados no Egito, com os quais Deus estabeleceu a *Velha Aliança*; os filhos da mulher livre prefiguram os cristãos com quem Deus estabelece a *Nova Aliança*.

Note-se que um fato histórico prefigura outro fato também histórico, mas situados em épocas distintas. Como afirma Hansen, trata-se de uma "operação redundante" em que "ler é reler o mesmo em suas variações minuciosas". Eis um exemplo da utilização feita por Vieira da alegoria dos teólogos, no *Sermão da Degolação de São João Batista*, proferido em Odivelas, no ano de 1652:

> Uma das mais notáveis coisas da Escritura é a vida da mulher de Jô. Tinha Deus concedido ao diabo, que naquela grande casa pudesse fazer ou desfazer contra ele, tudo o que o seu ódio, sua astúcia e maldade julgassem conveniente para o vencer, exceto somente a vida do mesmo Jô [...] Começou pois o diabo matando e degolando tudo quanto vivia na mesma família [...] Mas o que é mais digno de nota em tão comum e universal estrago, é, que entre tantas mortes ficasse contudo viva a senhora da casa, a mãe dos filhos, e a mulher do pai? [...] S. Basílio, S.

> Crisóstomo, os dois Gregórios, e todos os Santos Padres, comumente dizem [...] que assim como o demônio se não atreveu a acometer a Adão por si mesmo, senão pela primeira Eva, assim agora entendeu que para derrubar aquela torre [...] não poderia por si mesmo; e por essa razão deixara viva a Jô a sua segunda Eva, para que por meio dela perseguido o quebrantasse, ou persuadido o rendesse, que são dois modos, um duro, outro brando, com que o demônio (diz o Grande Gregório) forte e suavemente costuma conseguir o que intenta. (VIEIRA, 2000, p. 521-522).

Vieira, baseando-se nos Padres da Igreja, apresenta Eva como prefiguração da mulher de Jó, isto é, como a prefiguração de todas as mulheres que, no Livro Sagrado, incitam seus maridos a pecar. Assim, um fato histórico, o pecado de Eva, prefigura outro fato histórico, o pecado da mulher de Jó. Eva peca contra Deus, do mesmo modo que a mulher de Jó. Esse processo resulta na analogia de proporção. Os comportamentos das mulheres são proporcionalmente análogos. Note-se que, na analogia de proporção, algo está para algo, por outras palavras, Eva está para mulher de Jó, assim como Moisés está para Cristo, assim como os dois filhos de Abrão estão para os dois testamentos.

Graficamente a demonstração dos tipos de analogia seria da seguinte forma: a analogia de atribuição (presente na alegoria dos poetas) compreende uma linha vertical finita que acabaria junto com o próprio texto, existindo no momento de sua expressão, ao passo que a analogia de proporção seria uma linha horizontal desenvolvida no tempo indefinidamente, ou até o fim dos tempos, até a realização

do Apocalipse[2], pois os fatos sempre se prestam a novas prefigurações. Já foi dito que Moisés prefigura Cristo; mas ele pode prefigurar também os jesuítas, que no Brasil lutam para libertar os índios de cativeiros injustos, pois "os jesuítas por sua vez acreditavam estar repetindo papéis anteriormente desempenhados seja por Cristo, seja pelos apóstolos ou pelos mártires." (VILAR, 2006, p. 5).

Cabe à agudeza do hermeneuta descobrir a proporção analógica dos fatos. A alegoria, presente na analogia de proporção, compreende o segundo nível de possibilidade de leitura das Escrituras. Segundo Rábano Mauro (apud HANSEN, 1987, p. 49), podem-se ler as passagens bíblicas de quatro modos, a saber: Histórico, Alegórico (ou Cristológico), Tropológico (ou Moral) e Anagógico (ou Escatológico). Logo, a saída de Moisés do Egito libertando os judeus teria quatro significações. Historicamente é fato que aconteceu. Alegoricamente prefiguraria Cristo, como já visto. Tropologicamente, ou em sentido moral, a libertação dos escravos é a alma humana que é resgatada por Deus. Anagogicamente, ou em sentido escatológico, é a ida da alma liberta, para o além, saindo do cativeiro do corpo. Atente-se que o nível alegórico, segundo Rábano Mauro, refere-se unicamente a Cristo, ou seja, o figurado é Cristo, sua vida, morte e ressurreição; os outros sentidos velados pertencem a categorias diferentes, tropológicos ou anagógicos.

---

2 **Apocalipse**. Qualquer dos antigos escritos judaicos ou cristãos (especialmente o último livro canônico do *Novo Testamento*, atribuído a São João) que contém revelações, em particular sobre o fim do mundo e apresentadas, quase sempre, sob a forma de visões.

O *Sermão dos Bons Anos*, pregado em Lisboa, na Capela Real, no ano de 1961, demonstra o emprego alegórico ou cristológico das passagens bíblicas. Ele se refere ao Salmo 40 em que:

> Descreve Davi o meio extraordinário por onde os procedimentos injustos de um mau homem dariam princípio à redenção de todos, como seria traído o Redentor, como o pretenderiam derrubar por engano do seu estado; e intimando o Senhor o caso aos Discípulos disse estas particulares palavras: *Dico vobis antequam fiat, ut cum factum fuerit credatis, quia ego sum.* Eu sou este de quem aqui fala Davi. (VIEIRA, 2000, p. 367).

Vieira se apropria do texto de Jó (13:19) para demonstrar que Cristo fora prefigurado nessas palavras: "Desde agora vo-lo digo, antes que suceda, para que, quando suceder, creiais que sou eu."

Embora se observe, como na passagem acima, o emprego de passagens cristológicas nos sermões de Vieira, optou-se, nas análises das alegorias vieirianas, não seguir essa divisão, por entender os sentidos tropológico e anagógico e cristológico como alegóricos, visto que dizem algo se referindo ao que está velado, seja Cristo, seja a alma humana, seja o fim dos tempos. Segue-se, nas análises aqui desenvolvidas, a distinção estabelecida por Beda. Embora Santo Tomás de Aquino, também, tenha estudado a alegoria, a sua visão distancia-se das de Beda e de Santo Agostinho, por valorizar excessivamente a alegoria dos teólogos, desprezando, e mesmo anulando, a alegoria dos

poetas. Para Tomás de Aquino só existe alegoria na Bíblia, o homem elabora apenas sentidos literais próprios ou figurados. Veja-se, a título de esclarecimento, o diagrama das distinções elaboradas por Santo Agostinho, Beda e Santo Tomás de Aquino a respeito da alegoria. (HANSEN, 1987, p. 51-58).

Santo Agostinho		**Beda**	
Signos naturais	Signos instituídos		
↓	↓	*Allegoria in verbis*	*Allegoria in factis*
Profano	Divino	↓	↓
Signos próprios	Signos translatos	Tropo	Ornamento
↓	↓		
Ornamento	Figura		
Santo Tomás de Aquino			
Sentido literal ou histórico		Sentido literal próprio	
↓		↓	
Sentido espiritual		Sentido literal figurado	

Os signos naturais e instituídos são, segundo Santo Agostinho, semelhantes aos que hoje são designados por "índice". São naturais os signos, ou índices, que não são criados pelo homem, *verbi gratia*: a neve é signo natural de inverno, a fumaça é signo natural de fogo, o sol é signo

natural do dia etc. Os signos instituídos são os criados pelo homem, vale dizer: as bandeiras e os emblemas; os signos divinos de instituição são índices que não são criados por homens comuns, mas pelos que escreveram as Escrituras, como Davi, no salmo 22.1, institui para Deus o signo de "pastor" que passa a ser índice do Senhor. O grupo seguinte de signos, de acordo com Santo Agostinho, compreende os signos próprios e os signos translatos. Por próprio entende-se o nome que designa diretamente as coisas. Os translatos são os signos figurados, dos quais faz parte a alegoria, comportando-se de dois modos: como ornamento de palavras, alegoria verbal, seguindo os passos da retórica antiga, ou como alegoria de fatos bíblicos, em que um fato figura outro fato. A alegoria verbal é o tropo que Hansen chama de alegoria "dos poetas". A alegoria de fatos é a que Hansen nomeia de "alegoria dos teólogos".

Beda retoma Santo Agostinho e a retórica antiga, mantendo a fragmentação dos signos em próprios e translatos ou figurados. A sua contribuição é a sistematização e a explicação do tipo de alegoria. Beda divide a alegoria em duas: *allegoria in verbis* (alegoria verbal) e *allegoria in factis* (alegoria factual) (HANSEN, 1987, p. 53). A alegoria verbal dá-se por uma semelhança aparente, incerta, eventual, criada pelo homem, mesmo que esteja alegorizando um fato, esse fato figurado não prefigura outro, o seu acontecimento não tem reflexo em outro acontecimento análogo no decorrer da história, como ocorre na alegoria factual. Se a alegoria verbal é criação do homem, a alegoria factual é criação de Deus, que estabelece uma semelhança escrita, criada e desejada por Ele. Por exemplo,

São Cipriano declara que Cristo foi prefigurado pelo rei e sacerdote Melquisedeque:

> Vemos do mesmo modo, conforme o testemunho da Escritura, o sacramento do Senhor prefigurado no sacerdote Melquisedec. Está dito, com efeito: 'Melquisedec, rei de Salém, trouxe pão e vinho; e ele era sacerdote do Deus Altíssimo. E ele abençoou Abraão' (Gn 14,18). Que Melquisedec tenha sido a figura de Cristo, o Espírito Santo o declara nos Salmos, onde faz dizer ao Filho pelo Pai: 'Tu és sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedec'. (SI 110,4 apud SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 256).

Deus fala claramente no Novo Testamento o que indicou veladamente no Antigo, cujos fatos têm um análogo na história. No Novo Testamento, Deus parafraseia o Antigo.

Distanciando-se de Beda e de Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino despreza, e mesmo anula, a alegoria verbal. Para ele existem dois sentidos: um literal e outro espiritual. Literal para Tomás de Aquino não é a significação "ao pé da letra", <u>mas a escrita com letras</u>. O homem escreve com letras, Deus escreve com fatos, logo o homem só consegue construir discursos literais. Esses discursos literais, escritos pelo homem, podem ter um sentido literal próprio ou um sentido literal figurado, ou seja, expresso por letras figuradas por metáforas e alegorias. Além do que, para Tomás de Aquino, esses recursos retóricos que constroem as letras figuradas, visam na verdade a realçar o sentido próprio, mesmo porque o leitor, ou ouvinte, reconhece tratar-se de

metáfora e busca imediatamente o sentido próprio, que é o que interessa. (ECO,1989, p. 99).

Seguindo o raciocínio de Santo Tomás de Aquino, quando Vieira pronuncia que "O Nilo da Igreja Católica é a graça divina", o ouvinte procura a significação própria do texto. Mas Vieira, como homem, escreve com letras, logo, para Tomás de Aquino, há um sentido literal figurado, não uma alegoria. O que Santo Tomás de Aquino nomeia como sentido espiritual é o que Beda chama de alegoria factual, que para Tomás de Aquino é a única e verdadeira alegoria.

Quaisquer dessas divisões poderiam ser escolhidas para a análise dos Sermões de Padre Antônio Vieira, não importa tanto a nomenclatura que se dê às suas alegorias: quer seja alegoria factual,/alegoria espiritual ou alegoria verbal /sentido literal figurado. O importante é perceber e explicar a função que elas exercem nos discursos.

Alegoria de Renascimento

Os séculos XV e XVI veem despontar uma nova forma de perceber e apresentar o mundo, sobretudo, pelo renascimento das ideias das sociedades antigas, como a egípcia e a greco-romana. Se o modo de ver o mundo se modifica, modifica-se também o modo de representá-lo. A alegoria desse período é o resultado da analogia levada ao esgotamento lógico, mistura-se alegoria verbal com alegoria factual destituindo a autoria e autoridade de Deus nessa última. A alegoria de renascimento desenvolve-se principalmente em Florença, na Itália, por humanistas como

Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Christoforo Landino, Lourenço de Medici[3]. Veja-se, em seguida, o exemplo apresentado por Hansen da alegoria de renascimento:

> O humanista alemão Conrad Celtes, tendo aprendido sobre as trindades pagãs na Itália, elegeu uma forma singularmente pedante e óbvia, mas pela mesma razão muito instrutiva, de mostrar seu conhecimento numa gravura de madeira, de 1507. Adotou a forma iconográfica tradicional da Santíssima Trindade, mas substitui as figuras cristãs pelas pagãs. No lugar de Deus Pai abençoando o Filho, pôs Júpiter curvando-se sobre seu filho Apolo, enquanto que no Espírito Santo a pomba é substituída pelo alado Pégaso, cujo casco faz surgir a fonte de Hélicon: 'o espírito curvando-se sobre as águas'. A Virgem Maria, ao lado de Cristo, é substituída pela deusa virgem Minerva, e o precursor e profeta João Batista por Hermes, mensageiro dos deuses. No centro das tríades, Apolo tocando lira está provido de seu atributo trinitário, a trípode (que leva expressamente escrito seu nome). As nove musas que emolduram a cena correspondem aos nove coros da hierarquia celeste. (HANSEN, 1997, p. 81).

3 Note-se que, em Portugal, a "[...] forma aristotélica do pensamento por imagens, a difusão dos padrões cortesãos da agudeza e da descrição, a interpretação alegórica e providencialista dos eventos históricos e das coisas da natureza," (HANSEN, 2000, p. 170), impedem que floresça a alegoria de renascimento, que tem por paradigma a Antiguidade oriental e greco-romana com seus emblemas, hieróglifos, mitos etc.

Observe-se que, na citação, Conrad Celtes constrói uma espécie de tipologia, de alegoria factual, que na Idade Média só podia ser elaborada por Deus. Os deuses da Antiguidade prefiguram, nessa imagem, a Santíssima Trindade, com o uso da analogia de proporção: Júpiter está para Deus, assim como Apolo está para Cristo e Minerva para a Virgem Maria. Isso na Idade Média seria heresia, mas para o humanista é uma forma de construção que aproxima e mescla os mitos pagãos com as verdades cristãs para se chegar à "genealogia ideal, remontando a uma unidade" (HANSEN, 1987, p. 82). Todos os conhecimentos adquiridos pela humanidade até aquele momento são válidos para analisar os mistérios, os enigmas e os hieróglifos dos antigos e também para construir seus próprios enigmas e mistérios.

A arte torna-se jogo de combinações de signos, que forma verdadeiras alegorias perfeitas, para cuja decifração era necessária a operação hermenêutica. Por outras palavras, a alegoria de renascimento utilizava a alegoria verbal, em que as letras e as palavras têm sentido figurado, na elaboração dos seus enigmas; ao mesmo tempo em que seus escritores brincam de ser deuses, criando não só signos dos fatos, mas fatos que são signos.

Utiliza-se Vieira da alegoria de renascimento nas suas prédicas? Basta ler dois ou três capítulos dos sermões de Vieira para perceber que o texto é repleto de citações das passagens e dos fatos bíblicos. Muitas dessas citações têm uma analogia proporcional fortíssima com o assunto do sermão. Vale lembrar que, no *Sermão da Terceira Dominga da Quaresma*, pregado na Capela Real, no ano de 1655, Vieira denuncia a desonestidade e a malandragem dos

ministros do rei, que dentre outras coisas, utilizam diversas manobras para se locupletarem.

Ao tratar da questão, Vieira narra, detalhadamente, o modo como Jacó[4] consegue ser abençoado por seu pai Isaac, no lugar do primogênito Esaú. Parafraseando a passagem: Isaac e Rebeca tiveram filhos gêmeos: Esaú e Jacó. Mas por ter nascido momentos antes, Esaú é o primogênito e, portanto, o destinado a receber a bênção de Isaac. Esaú é, como se sabe, o preferido de Isaac não por ser primogênito, mas pelas suas virtudes, pois era hábil caçador, homem dedicado ao campo; Jacó, ao contrário, é homem de ficar em casa, junto à mãe. Mas Rebeca, preferindo Jacó a Esaú, ludibriou o marido, conseguindo que a bênção fosse dada a Jacó no lugar de Esaú. De que modo procedeu Rebeca? Esaú, a pedido do pai, saíra para caçar, com o objetivo de trazer boa presa com a qual prepararia uma iguaria para o pai, que em seguida lhe daria a bênção. Esta precisa ser dada por Isaac estar velho e cego, pressentindo a morte. Ouvindo o marido falar a Esaú, Rebeca trama uma armadilha, logo que este sai. Ela chama Jacó e lhe pede para ir ao rebanho trazer dois cabritos. Rebeca os prepara ao mesmo tempo em que manda Jacó vestir-se com os trajes de Esaú. Jacó, fingindo ser o irmão, aproxima-se do pai, oferece-lhe a iguaria, recebendo em seguida a bênção de Isaac.

Vieira sugere, a cada momento, a analogia de proporção entre essa narrativa bíblica e a corrupção que envolve os ministros. Como se dá a analogia? Os ministros do rei

---

4 **Jacó** ou Jacob, patriarca hebreu, filho de Isaac e de Rebeca. Foi pai de doze filhos, antepassados das doze tribos de Israel. Morreu no Egito, onde seu filho José se tornara ministro do faraó.

estão para Jacó, assim como seus "padrinhos" políticos estão para Rebeca; o rei (inocente da artimanha) está para Isaac, assim como aqueles que verdadeiramente deveriam ocupar o cargo estão para Esaú. A analogia é tão clara que Vieira diz: "pois isto é o que padecem os Esaús nas preferências dos Jacós".

Note-se que o procedimento de Vieira induz a pensar em termos de alegoria factual, como se o fato ocorrido no Gênesis prefigurasse fato análogo em Portugal e, por consequência, na Colônia. Mas para ser classificada como *allegoria in factis*, ou tipologia, é preciso que a analogia responda a mais duas exigências: 1) que a semelhança se verifique no *Antigo* e *Novo Testamento*, 2) que tenha sido estabelecida por Deus. Contudo, Vieira nessa passagem, não satisfaz a primeira exigência, porque a aproximação não se efetua dentro da própria *Escritura*, mas entre um fato do *Antigo Testamento*[5] e Portugal. Logo, o orador lança mão do processo construtivo da alegoria factual, mas não cumpre o pré-requisito, acomodando esse processo ao seu objetivo no discurso: que é denunciar a forma ilícita com a qual os ministros ocupam os cargos. Tais ministros, segundo Vieira, teriam sido prefigurados no Livro Sagrado, é o que se depreende da afirmação subsequente: "pois isto é o que padecem os Esaús nas preferências dos Jacós", que mostra,

5 O **Antigo Testamento** tem 46 livros e está estruturado da seguinte maneira: ***pentateuco*** (os cinco primeiros livros da Bíblia: *Gênesis* (= origem do mundo), *Êxodo* (saída do Egito), *Levítico* (lei dos sacerdotes da tribo de Levi), *Números* (contagens ou censos), *Deuteronômio* (segunda lei); ***Livros Históricos*** (dezesseis livros, de Josué a Macabeus); ***Livros Poéticos e Sapienciais*** (sete livros: Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Cântico dos Cânticos, Sabedoria, Eclesiástico) e, ***Livros Proféticos*** (dezoito livros, de Isaías a Malaquias).

com o uso do plural, a repetição dessas personagens no tempo, como se fossem (para usar um termo anacrônico) "clones", carregando o mesmo "código genético".

Qual a alegoria que faz acomodações da alegoria factual? A alegoria de renascimento. Logo, Vieira a utiliza nessa passagem? Não, pois não há, nas alegorias de Vieira, dois aspectos da alegoria de renascimento: o ludismo e o paganismo. Que faz então Vieira? Apropria-se dos modos de elaboração da alegoria dos poetas, da alegoria dos teólogos e da alegoria de renascimento, construindo suas alegorias segundo a analogia de atribuição e de proporção. Mas distancia-se da alegoria factual por estender a analogia não mais entre o Antigo e o Novo Testamento, mas entre as Escrituras, a história dos portugueses e a natureza; distancia-se da alegoria de renascimento, visto suas analogias refletirem a "vontade divina", direcionando-a sempre para a *utilitas causae*, isto é, o tropo despe-se de sua função puramente estética, deixa de ser usado como maquiagem, perfumaria de palavras, e adquire função retórico-argumentativa, tornando-se arma de combate com a qual Vieira procura elucidar questões teológicas e persuadir, politicamente, seus ouvintes; pode-se afirmar que as alegorias possibilitam a Vieira desenvolver uma práxis social e teológica.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 290 p.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**. São Paulo: Edusp, 1999. V. 1.

CICERO. **El orador**. Traductor E. Sáncez Salor. Madrid: Alianza, 1997a. 157 p.

______. **De la invención retórica**. Introducción, traducción y notas: Bulmaro Reyes Coria. México: UNAM, 1997b. 204 p.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de Roberto Romano. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.112 p.

______. Vieira: tempo, alegoria e história. **Brotéria,** Lisboa, v. 146, p. 541-556, 1998.

______. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. **Discurso,** São Paulo, n. 9, p. 173-193, 1978.

______. **Ler & ver**: pressupostos da representação colonial. *Furtunecity*. Disponível em: <http://www.victorian.

fortunecity.com/statue/44/zlerverpressupostos.htm>. Acesso em: 22 jan. 2002.

______. Leituras coloniais. In: ABREU, Márcia (Org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado de Letras, 2000. p. 169-182.

______. Sem f, sem l, em r: cronistas, jesuítas & índio no século XVI. **Caderno Cedes**, São Paulo, n. 30, p. 45-55, 1993.

LISBOA, João Francisco. **Vida do padre Antônio Vieira**. São Paulo: W.M.JACKSON, 1970, 394 p.

LINS, Ivan. **Sermões e cartas do padre Antônio Vieira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-]. 243 p.

PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**: a unidade teoló-gico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994. 286 p.

______.Tópicas políticas dos escritos de Antônio Vieira e outros textos. In: Vieira, Antônio. **Escritos históricos e políticos,** 1995. p. VII-XXVI

QUINTILIANO. **Instituições oratórias**. São Paulo: Cultura, 1944. 2 v.

SANTO AGOSTINHO. **A doutrina cristã.** São Paulo: Paulus, 2002. 277 p.

SARAIVA Antonio J. **O discurso engenhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VIEIRA, Antônio. **Sermões Padre Antônio Vieira**. Organização e introdução: Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000. 661 p. Tomo 1.

______. **Sermões Padre Antônio Vieira**. Organização e introdução Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001. 603 p. Tomo 2.

VILAR, Socorro de Fátima P. **A invenção de uma escrita**. Anchieta, os jesuítas e suas histórias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LIVROS EDUEPB E LATUS

1. **Pluralismo Jurídico: Para além da visão monista** - Raíssa de Lima e Melo
2. **Mulher, corpo e cuidado** - Maria de F. de A. Silveira; e Dulce M. Rosa Gualda
3. **Avaliação de serviços: um olhar na qualidade da gestão** - (Orgs) Maria José Cariri Benígna; e Maria A. Amado Rivera
4. **Farmacêutico na Farmácia** - Rosimary S. Cunha Lima; Maria do Carmo Eutálio; e Magnólia de L. S. Targino
5. **Representações sociais e saúde** - Aliana Fenandes; Maria. do R de Carvalho; e Moisés Domingos Sobrinho
6. **EPI Info para iniciantes** - (Orgs) Sonia Maria de L. Maciel; e Pedro Henrique de A. e S. Leite
7. **Ensino de lingua: do impresso ao virtual** - (Orgs) Antonio de Pádua Dias da Silva; Maria de L. L. Almeida; Simone Dália de Gusmão Aranha; e Tereza. N. de Farias Campina
8. **A história da mídia regional** - C. B de Souza; F. G. de Oliveira; e Gorete M. Sampaio de Freitas
9. **Livro de resumo de monografias** - Maria Dora Ruiz Temoche
10. **Planejamento tributário no campo de incidência do ICMS** - Alexandre H. S. Ferreira; e Ana Maria da P. Duarte
11. **1930 - A Revolução que mudou a História do Brasil** - (Orgs) João M. L. Santos; Cláudo José L. Rodrigues; Inês Caminha L. Rodrigues; e José Octávio de A. Melo
12. **Curso de Direito Constitucional** - Lorivaldo da Conceição
13. **Fragmentos** - Juarez Filgueras de Góis
14. **Gênero em questão** - (Org) Antonio de Pádua Dias da Silva
15. **Jogos eletrônicos** - Eliane de M. Silva; Filomena M. G. da S. C Moita; e Robson Pequeno de Souza
16. **Nascido do Fogo, Filho da Paz** - Ket Jeffson Vasconcelos Leitão
17. **Política Tributária e Justiça Social** - Alexandre Henrique Salema Ferreira
18. **Revista Sócio-Poética** - Departamento de Letras da UEPB
19. **O Sábio e a Floresta** - Moacir Werneck de Castro
20. **Universidade e o fazer poético em prosa e poesia** - (Orgs) Fabíola Nóbrega; Marcelle V. Carvalho; e Tatiana Fernandes Sant'ana
21. **Sustentabilidade - um enfoque sistêmico** - (Orgs) Waleska S. Lira; Helio de L. Lira; Maria José dos Santos; e Lincon Eloy de Araújo
22. **Bioquímica clínica - uma abordagem geral** - Sandra Reis Farias
23. **Mortalidade Geral - Epidemologia** - Anthonyanny A. Silva Lima; Maria J. Cariri Benigna
24. **Estudos Filológicos: Literatura - Cultura** - Marinalva Freire da Silva
25. **Dicionário de termos relativos a gestão de pessoas** - Maria Dora Ruiz Temoche
26. **Práticas de Políticas Públicas** - (Orgs) Marcelo A. Pereira; Maria da G. A. Pereira; Sandra. M. A de S. Celestino; Sueli Ramos de R. M. Cavalcanti; e Wíliam A. de Lacerda
27. **Saúde Humana** - (Org) Inácia Sátiro Xavier de França
28. **O Segredo de Pergamo** - Ket Jeffson Vasconcelos Leitão
29. **A queda do meteorito** - Giusone Ferreira Rodrigues
30. **Trajetória empreendedora: estudo de casos numa realidade local e global** - (Org) Vera Lúcia Barreto Motta

31. **Identidades de gênero e práticas discursivas** - (Org) Antonio de Pádua Dias da Silva
32. **O lugar da Educação Física** - Maria José de Figueirêdo Gomes
33. **O papel político dos fóruns de educação de jovens e adultos** - Eduardo Jorge Lopes da Silva
34. **Pesquisa histórica - resumo de monografias** - (Orgs) Luíra Freire Monteiro; e Flávio Carreiro de Santana
35. **Anos de luta** - Waldir Porfírio
36. **Mulher e violência: histórias do corpo negado** - Lígia Pereira dos Santos
37. **Agricultura orgânica** - José Geraldo R. dos Santos; e Emmanuelly Calina X. R. Santos
38. **Sobre o diálogo: introdução a uma leitura filosófica de** - Julio Cesar Kestering
39. **Novos cenários da Administração** - (Org) maria Dora Ruiz Temoche
40. **O despertar da cultura** - (Org) Marinalva Freire da Silva
41. **Manual básico de Radiologia Odontológica** - Maria de Fátima Cavalcanti Rodrigues
42. **Formas de sociabilidade e instauração da alteridade** - Inácia S. Xavier de França; Lorita M. Freitag Paghuca
43. **Paremiologia nordestina** - Fontes Ibiapina
44. **Resistência indígena no Piauí colonial 1718 - 1774** - João Renor F. de Carvalho
45. **Planejando o (des)envolvimento local** - Roberto Alves de Araújo; e Ana Siqueira de Araújo
46. **Deuses em poéticas: estudos de Literatura e Teologia** - (Orgs) Salma Farraz; Antonio Magalhães; Eli Brandão; Waldecy Tenório; Douglas Conceição
47. **Campina Grande em debate** - (Org) Roberto Véras de Oliveira
48. **História do Direito e da violência: recortes de uma abordagem interdisciplinar** - Marcelo Alves Pereira Eufrásio
49. **Contos jurídicos: normas de sobredireito da Lei de Introdução ao Código Civil** - Ket Jeffson Vasconcelos Leitão
50. **A Bacia do Rio Gramame: Biodiversidade, uso e conservação** - (Orgs) José Etam de Lucena Barbosa; e Takako Watanabe; e R. José da Paz
51. **Ser criança - repensando o lugar da criança na educação infantil** - (Orgs) Glória M. de Souza Melo; Soraya. M. de A. Brandão; e Marinalva. da Silva Mota
52. **Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia** - (Org) Renato Dagnino
53. **De portas abertas para o lazer** - (Orgs) Elaine Melo de B. Costa Lemos; Eduardo Ribeiro Dantas; e Cheng Hzin Nery Chão
54. **Gênero e práticas culturais** - (Orgs) Charliton J. dos Santos Machado; Idalina M. F. Lima Santiago; e Maria L. da Silva Nunes
55. **Da resistência ao poder - o (P)MDB na Paraíba (1965 / 1999)** - José Otávio de Arruda Mello
56. **Políticas públicas e desenvolvimento regional** - (Orgs) Carlos. A. Máximo Pimenta; Cecília Pescatore Alves
57. **Histórias vividas e contadas no Bar do Brito** - (Orgs) A. C. Barbosa de Souza; Antonio Guedes Rangel Junior; Clara M. Araújo Pinto; e Sonia Maria A. de Oliveira Brito
58. **De memória e de identidade** - (Orgs) Antonia M. M. da Slva; Francisco Paulo da Silva; Ivanaldo Oliveira dos Santos; e Maria Edileuza da Costa
59. **A luz que não se apaga** - Rômulo de Araújo Lima
60. **Cálculo avançado** - (Orgs) Aldo Trajano Louredo; e Alexandro M. de Oliveira; e Osmundo Alves Lima
61. **Fisioterapia na gravidez** - (Org) Maria do Socorro B. e Silva
62. **Educação Universitária** - Pedro Bergamo

63. **Amora** - Fidélia Cassandra
64. **Educação em questão - recortando temas e tecendo ideias** - (Pedro Lúcio Barboza)
65. **Ciço de Luzia** - Efigênio Moura
66. **Zila Mamede - trajetórias literárias e educativas** - Charliton José dos Santos Machado
67. **A voz da infância e outras vozes** - Calos Azevedo
68. **A Educação da Mulher em Lima Barreto** - (Jomar Ricardo da Silva)
69. **Porta aberta à poesia popular** - Almira Araújo Cruz Soares
70. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina** - Antonio de Pádua Dias da Silva
71. **Residências terapêuticas** - (Orgs) Maria de Fátima de A. Silveira e Hudson Pires de O. Santos Júnior
72. **A nuvem de hoje** - Braulio Taveres
73. **Tecnologias digitais na educação** - (Orgs) Robson Pequeno de Sousa; Filomena M. C. da S. C. Moita; e Ana Beatriz Gomes Carvalho.
74. **A representação da sogra na obra de Leandro Gomes de Barros** - José Itamar Sales da Silva
75. **Viagem aos 80 anos da Revolta de Princesa** - Janduí Dantas
76. **Cidadania glocal, identidade nordestina** - José Marques de Melo
77. **Uma nova ciência para um novo senso comum** - Marcelo Germano Gomes
78. **A feira - o trovador encantado** - Maria de Lourdes Nunes Ramalho
79. **Nordeste como inventiva simbólica** - Geralda Medeiros Nóbrega
80. **Era uma vez diferente** - Aline Pereira
81. **Colecionismo, práticas de campo e representações** - Maria Margaret Lopes e Alda Heizer.
82. **Ensaios de Antropologia da Política** - Elizabeth Christina de Andrade Lima
83. **A Bela Acordada** - Lígia Pereira dos Santos
84. **Eu macharei na tua luta - a vida de ELISABETH TEIXEIRA** - (Orgs) Lourdes M. Bandeira; Neide Miele; Rosa M. G. Silveira
85. **Apropriação Social da Ciência e da Tecnologia** - (Orgs) Maria C. P. I. Hayashi; Cidoval M. de Sousa; e Danilo Rotrberg
86. **Midiatização da Ciência - cenários, desafios, possibilidades** - (Org) Antonio Fausto Neto
87. **Psicologia da Saúde - teoria, intervenção e pesquisa** - (Org) Railda Fernandes Alves
88. **As periércias de um caçador de ETs** - Jorge Dellane da Silva Brito
89. **Becquerel e a descoberta da radioatividade** - Roberto de Andrade Martins
90. **Mpb de A a Z (2 edição)** - Ricardo Anísio
91. **ECO** - Juarez Filgueras de Góis
92. **As três verdades de Deus** - Janduí Dantas
93. **Sabedoria de cabôco** - José Alves Sobrinho
94. **Agenda Ambiental - gestão socioambiental** - (Org) Antônio Augusto Pereira de Sousa; Djane de Fátima Oliveira; Givanildo Gonçalves de Farias; e Mercília Tavares Jordão
95. **Etnografia e Educação - conceitos e usos** - Carmen Lúcia Guimarães de Mattos; e Paula Almeida de Castro
96. **Orgulho de ser caririzeiro** - Victor Paulo Sampaio
97. **Genealogia do Direito à Saúde** - Marcone do Ó Catão
98. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais** - Luís Adriano Mendes Costa
99. **Identidades & sensibilidade - o cinema como espaço de leituras** - (Org) Iranilson Buriti
100. **Dom José Maria Pires - Uma voz fiel à mudança social** - (Org) Sampaio Geraldo Lopes Ribeiro

O que poderá talvez deixar mais intrigado o leitor que pela primeira vez se depare com o título *Travessias pela Literatura Portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* é a aparente anomalia na disposição dos nomes que aparecem em subtítulo: de Saramago a Vieira. Não faria mais lógica de Vieira a Saramago? No entanto, quando percorremos o conjunto de oito artigos que compõem este volume, compreendemos que eles não estão dispostos por ordem cronológica.